This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Künstler-Monographien

N
40
.K97
v.76

B 1,409,439

Anselm Feuerbach

von

Ed. Heyck



Library of the University of Michigan
The Coyl Collection.
Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1894.



E. F. FABER

40
K97
v.76

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXVI

Anselm Feuerbach

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Anselm Feuerbach

Von

Ed. Heyck

Mit 113 Abbildungen

Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Inhaltsübersicht.

167203



Anselm Feuerbach.
Selbstbildnis vom Jahre 1875. München, Neue Pinakothek.

Anselm Feuerbach.

Wir beginnen heute nicht mehr recht zu verstehen, daß man Feuerbachs Gemälde früher so wenig verstanden hat. Wir müssen uns erst wieder kunstgeschichtlich und kulturgeschichtlich klar machen, warum er früher nur wenigen das unmittelbar begriffene Schöne und von ihnen Ersehnte gab. So sehr befriedigt er ein Verlangen, das heute von einer bemerkenswert erstarkenden Gemeinde an wahrheitsliebende und edle Auffassung vom Schönen erhoben wird. Ohne daß damit gesagt sein soll, er erschöpfe die Erfüllung dieses Verlangens in einer Art, daß nichts weiteres übrig bliebe.

Feuerbach stellt durch seine künstlerische Laufbahn und seine Werke das bisher höchste Ergebnis dessen dar, was ein tiefbeanlagter, feingebildeter und rastloser Deutscher in Italien werden konnte, nachdem er sich hierfür durch die überwundenen Wegstrecken seiner Entwicklung selbständig disponiert. Zuerst noch an der italischen Kunst und ihrem Wurzeln in Natur. Und dann, über diese malerei-geschichtlichen Vermittlungen frei hinaus, an des Landes, seiner lebendigen und historischen Erscheinungen innerer Großartigkeit und durch zwei Jahrtausende gebildeter Klassizität. An derselben stillen und veredelten Natürlichkeit in Menschen und Dingen, die auch die Großen der Renaissance hatte werden lassen. Einer geläuterten Natürlichkeit, aus der, von Wahrhaftigkeit geschaut und von Adel empfunden, ewig wieder — und zwar im Sinne Feuerbachs auf diesem Wege allein — die echte und hohe Schönheit werden wird. Der Entwickelungsgang seiner Jugend ist die ungewöhnlich umfassende Vorbereitung, um dieses Italien zu entdecken und es tiefer zu verstehen, als diejenigen, die es ohne Umwege aufsuchen.

Seine Kunst steht mit sicheren Füßen auf dem Boden der Natur und trägt ihr Haupt in die Höhen einer edlen Beseelung empor. Sie streckt sich durch das vertikale Ganze der künstlerischen Möglichkeiten hindurch, ohne sich in einer einzelnen rücksichtslos auszuleben. Die Begriffsbestimmungen Idealismus und Naturalismus oder auch Klassizität und Modernität halten vor ihm nicht stand. Sie ringen und widerstreiten nicht in ihm, sondern erscheinen bereits in höhere Vereinigung gezogen oder, wenn man will, durch solche gemeinschaftlich überwunden. Er sieht eine reine Natürlichkeit durch jenen Adel einer zarten und starken Empfindung hindurch. Aber so, daß uns in dieser scheinbaren Zwiefachheit keinerlei Mysterium, überhaupt keinerlei Bemühung mehr begegnet. Die klare Einheitlichkeit ist überhaupt nicht etwas, was jedesmal erst in den einzelnen Werken erreicht und errungen wird; sie ist vielmehr dasjenige, was deren Ursprung bestimmt. Bei diesem Künstler, sobald er einmal seine Eigenart und innere Reife erlangt hat, sind seelische Empfindung und Gefühl der Form identisch geworden. Wie sie es sein sollen, damit aus dem Ausdruck, den sie sich geben, das von allen Zeitlichkeiten gelöste, das vermittlungslos sich dem Betrachter zurückoffenbarende Schöne entstehe.

Was er gesucht und für sich errungen hat, ist kunstgeschichtlich nichts weniger als beispiellos. Die alten großen Zeiten der Kunst ruhten jeweils über der natürlichen und redlichen Anschauung, welche von schöpferischer Kraft einer verfeinerten individuellen Empfindung in das hohe Künstlerische erhoben ward. Feuerbach erwarb und zeigte lediglich von neuem diese geschichtlich niemals ganz verlierbare Kraft des aufrichtigen und echten Künstlertums. Aber aus einsam sich vollendender eigner Entwicklung und auf persönlich ganz originale, nicht einmal nachzuahmende Weise.

Es darf betont werden, daß die Quelle seiner Natur das deutsche Geistes- und Gefühlswesen in seinen besten und weitesten Umfängen war und daß er daher nie ein ins Wahrnehmen allein, ins *Αἰσθάνεσθαι* als reiches Genügen befriedeter Maler hätte sein können. Er hat in seinen Pariser Anfängen das Wiedererzeugen der objektiv wahrgenommenen Natur erlernt, um nach diesen seinen Schülerjahren und der Vollendung seiner Lehrjahre durch Italien als Meister doch ganz ein selbsteigner und ein besonders echter Deutscher zu sein. Er steht der deutschen Gemütsart, wenn sie sich selber nur in der guten, gebildeten und weiten Art auffaßt, mindestens so nahe als diejenigen, die auf den ersten Blick so deutsch erscheinen, weil sie unsere Bauern und Landschaften malen. In der besonderen Art von Mitbeteiligung des Geistigen und der Gesinnung neben dem reinen Schauen wird von uns das Deutsche erkannt; es ist wohl unnötig, wieder aufmerksam zu machen, daß es durchaus nicht allein deutsch ist, immer gegenständlich am Deutschen zu haften, sondern daß die bedeutendsten, größten aus unserer Nation hervorgegangenen und aus ihrem Wesen gebildeten Persönlichkeiten fast immer das Universelle umfaßt und es uns durch ihre besondere deutsche Kraft auf eine selbständige und allseitige Art zu eigen gemacht haben. Dasjenige in Feuerbach, woraus in letzter Linie alles hervorgeht, es trägt diese Marke unseres besten einheimischen und historisch-deutschen Wesens und stellt sich dar in der unzertrennlichen Einheit der menschlichen, der denkend vergeistigten und der empfindend künstlerischen Persönlichkeit.

Sein Werden und Wirken fielen in eine deutsche Zeit, die weit hinter ihm zurückblieb. Sie erfreute sich allzumeist an einer gar nicht künstlerischen, sondern literarischen Malerei, die durch Stoffliches unterhalten wollte. Das geschah vor allem auf demjenigen Gebiet, in welches man Feuerbach rangieren mußte, auf dem der Historienmalerei (das Wort in dem umfassenden Sinne der Künstlersprache gebraucht). Gegenüber Bildern, welche als Momentaufnahmen aus einem Roman, einem Drama, einer Anekdote ausgesonnen wurden und die sich überdies an antiquarisch-kostümgeschichtliche und ähnliche Bildungsvorräte wandten, konnten seine Gestalten und Szenen als arm und unzulänglich, unschön, unbefriedigend, unrichtig maskiert, schwer begreiflich erscheinen. Man war so sehr gewöhnt, den Inhalt eines Kunstwerks mit dem oberflächlich Gegenständlichen, das Schöne mit dem Süßen zu verwechseln, daß man den sehr viel tieferen Inhalt, die echtere Schönheit in den Schöpfungen dieses feingebildeten Künstlers überhaupt nicht fand. Jene versüßlichte Schönmalerei kam zwar in mittelbarer Linie aus der großen Kunst her, aber eben nur noch in äußerlichster und verkommener Weise, und von ihrem Geist besaß sie gar nichts mehr; durch sie aber war man so sehr der Natur entwöhnt worden, daß man in Feuerbachs Gewissen vor der grundlegenden Natur nur die Abtrünnigkeit von solcher landläufigen Schönheitsauffassung empfand. Die herbe Wahrheit und die Größe seiner Gestalten blieben den meisten Zeitgenossen fremd und häßlich.

Aber auch von anderen Seiten her vermochte man sich mit ihm nicht zu begegnen. Zu den jüngeren Richtungen, die einen Fortschritt bedeuteten und nach selbständiger Schönheit suchten, gehörte der Kolorismus. Wiederum im Kolorit befriedigte der Mann, der schon als junger Künstler eben diese Ausdrucksmittel gesucht hatte, die Anhänger der nunmehrigen neuen Richtung nicht. Deshalb nicht, weil sie ihm kein selbständiger Zweck wurden, kein tönendes, eindrucksvoll auf sich selber hinweisendes Programm. Zu einer Zeit, die der Kartonmaler und färbenden Zeichner überdrüssig wurde, Makart zu lieben und ihm alles zu verzeihen begann, um ihn verzückt auf den Schild erheben zu können, und die bereit war, in eine wahre Bauernfreude am Bunten und Prangenden zu verwildern, mußte Feuerbach, der ein Dutzend Jahre zuvor bewußt sich von den

Venezianern befreit hatte, schon wieder als matt erscheinen. Wer sich an dem ästhetischen Eigenwert einer Farbenekstase berauschen wollte, der konnte einem Künstler schlecht verzeihen, der die Mittel der Farbe dämpfte, um sie einem umfassenderen, also vereinfachenden Ausdruck des künstlerischen Gefühls einzuordnen. Damals lobte man nachträglich seine älteren Bilder, welche einst zu früh gekommen waren, und sagte, er habe seitdem seine koloristischen Fähigkeiten eingebüßt. Wenn er aus individuell erreichter Vornehmheit die leisere koloristische Sprache sprach, so überhörte man im Lärm, daß auch in ihr alles gesagt werden konnte. Wobei nicht verkannt sein soll, daß Feuerbach zeitweilig in diesem



Abb. 1. Selbstbildnis. 1846.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 32.)

Abdämpfen so weit gegangen ist, daß er dann doch selber, unter dem Eindruck des Tadels, seine Zurückhaltung nachgeprüft und Entschlüsse gefaßt hat, sich der Mittel wieder deutlicher zu bedienen; aber doch niemals so, daß er sie anders denn als solche gegenüber der maßgebenden Gesamtidee, die das Kunstwerk erschuf, eingeschätzt hätte.

Doch noch von einer dritten Seite her vermochte man zu dem inzwischen durch den Tod Ausscheidenden wieder nicht allgemeiner zu gelangen. Nämlich, als für die Ankündigungen eines durch die Franzosen längst gewordenen Naturalismus sich auch Deutschland zu disponieren begann. Man vermochte hier, soweit man nicht lediglich verwirrt oder entrüstet war, wohl aus dem Bisherigen abzuschwenken und einer Fahne zu folgen, die aus der Absage an die verleidende Schönmalerei, aus dem Programm der rücksichtslosen Natürlichkeit und Ehrlichkeit eine scharf ausgesprochene

Richtung machte. Bei Feuerbach trat wieder kein Naturalismus als Programm, als Parteisache hervor, hätte es nicht können. Denn ihm — damit berühren wir das obige Deutsche in ihm konkreter — wäre es ein Steckenbleiben in unteren Regionen gewesen, in Zielen, die für ihn keine waren. Er sprach zwar selber die Worte der Natürlichkeit, einer so großen und reinen, daß mit ihm verglichen das naturalistische



Abb. 2. Selbstbildnis. 1847.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 32.)

Wort uns heute oft als polternde Phrase erscheint. Aber er sprach sie nicht um ihrer selbst willen. Er sagte nicht: Sehet, ich künde Naturwahrheit! sondern er dachte nie anders, als durch sie hindurch, die ihm lediglich Ausdruck war, obere Wahrheiten und Gefühlswerte zu künden. Was den durch den neuen Schulnaturalismus Erlösten oder ihm geräuschvoll Anhangenden wie eine Unvereinbarkeit erschien. Und jedenfalls so, wie der Naturalismus als ästhetische Parteisache betrieben wurde, es auch war.

Eine allgemeinere Anerkennung seiner Eigenart hat er niemals erlebt. Er hatte Ermutigungen von einzelnen Personen her, und Ankündigungen, daß er dereinst durch-

dringen werde. Die Künstlerwelt als Ganzes stellte ihm überwiegenden Widerspruch entgegen; die herrschenden und führenden Kreise suchten ihm, wobei genug Allzumenschliches mitspielte, den Weg zur Beachtung durch das Publikum auch noch extra bei den Ausstellungen zu erschweren durch die bekannten kleinen Mittel. Einzelne Künstler, die selber ganze Persönlichkeiten waren, haben ihn immer gewürdigt, auch wohl kleine Zirkel haben es getan, aber das waren niemals die in der Kunstbewegung äußerlich Voranstehenden und vor allem nicht die auf dem damaligen Markt Bestimmenden. Eher schon wurden ihm geachtete Kritiker gerecht, wovon ebenfalls für sich zu sprechen sein wird. Und dann hat man in den sogenannten höhergestellten Kreisen, soweit solche mit den Künsten amtlich oder in schöner Fürstenpflicht zu tun hatten, unbestreitbar viel ehrliche Aufmerksamkeit und gute Gesinnung für ihn gehabt. Eine Erscheinung, die wir doch nicht bloß daraus zu erklären haben, daß diese Persönlichkeiten nicht derart, wie die ausübenden Maler, in Richtungen beengt sind. Sondern auch daraus, daß ihr Bildungsniveau sich eher, als das des üblichen Künstlers, mit der Feuerbachschen Welt begegnen konnte. Sie mochten weniger genau, als die Künstler, einsehen, was er als Maler in letzter Linie wollte. Aber eben darum hatten sie auch deren Gründe nicht, ihn abzulehnen. Und sie waren nicht gehindert, ihn, obwohl es darauf nicht eigentlich ankam, im Stofflichen sympathisch und bedeutend zu finden und auf diesem Wege dann doch auch instinktiv durch seine Behandlung dieses Stofflichen angezogen oder befriedigt zu werden. Feuerbach hat über der Mißachtung, die er bei Künstlern und Publikum fand, unwillkürlich die verwaltenden staatlichen Kunstpfleger in seine trotzig wiederablehnende Gemütserhebung mit eingeschlossen. Weil er diese Beamten und Referenten schlechtweg als wenig maßgeblich veranschlagte und schon aus seiner stolzen Ablehnung von Geschicktsein und Gunsthaschen niemals rechte Aufmerksamkeit für sie hatte; er hat sich seinerseits keine Mühe gegeben, ihren guten Absichten im Verständnis von Person zu Person entgegenzukommen und ist ihnen keineswegs immer gerecht geworden.

Aber weiter hinaus gab es auch schon Schichten, die zu ihm zu halten begehrten. Sie waren diejenigen, die ihn vollauf hätten erfreuen können und die ihn zeitweilig und zu Teilen auch gefreut haben. Das waren Schichten vom Nachwuchs, von der künstlerischen Jugend. Trotz den Gegenströmungen gegen ihn, den Warnungen vor Anschluß an ihn, hat er in seiner kurzen, seltsamen Professorenzeit zu Wien hingebungsvolle, mutige, begeisterte Schüler gehabt. Und es hat nicht an diesen, sondern an seinem baldigen Verzicht gelegen, wenn er die einzelnen nicht dauernd befruchtet hat. Eine eigentliche Feuerbachsche Schule hätte allerdings wohl niemals entstehen können. Und er hatte dann noch einen Schülerkreis, von dem er wohl niemals erfahren hat und von dem anscheinend auch sein liebevoller Biograph Allgeyer keine Kenntnis gehabt hat. Das waren die jungen Münchener Maler, welche nicht bloß von Piloty weg, sondern auch aus dem Atelier Wilhelm Diez', der damals als der eigentliche Schüler-Meister zu gelten begann, in den Nachmittagstunden sich den Eintritt in die Schacksche Privatgalerie bei dem widerhaarigen Diener erzwangen, der diese Art Besucher immer möglichst bald hinauszugucken suchte, trotz ihrer nicht leicht gegebenen Trinkgeldchen, und die dort die Feuerbachschen Gemälde mit dem Gefühl eines Abweichenden, Außerordentlichen und Edlen studierten. Ähnlich und freudig allgemeiner anerkannt war Feuerbach bei Lebzeiten nicht. Aber besprochen und beachtet genug, und berühmt ist der einsam Eigenwillige sein letztes Lebensjahrzehnt hindurch doch schon gewesen. Wenn auch kaum von ihm wahrgenommen, er begann schon damals Einwirkung zu üben; künftigen Künstlern sowohl wie Laien ging auf, daß, wenn man im malerischen Kunstwerk die Einheit von Wahrheit und Adel suchen wolle, kein Name vorhanden sei, der sich mit dem des Vielumstrittenen zu messen vermöge.

Daß er aber durchdringen werde, wenn auch erst nach seinem Tode, daß er zu Ehren fortbestehen werde, nicht bloß als ein Ganzer, sondern als ein Großer, daß die Nachwelt den Unglimpf sühnen werde, den ihm seine Zeit getan, das ist der Trostanker im Leben Anselm Feuerbachs gewesen. In allen Stimmungskurven, worin ihn sein Sanguinismus und seine Bitterkeit hin und her schleudern, Jahrzehnte hindurch, ja bis

ans Ende, anfangs jäher und heftiger, später gelassener, weil ermüdeter, ist die Vorstellung, welche fest und still liegt, die: vergebens wird der Lebenskampf nicht gewesen sein, einmal wird, wenn auch erst auf dem Sarge, die Palme des Sieges darüber ruhen.

* * *

Ein Leben, hoch erhoben durch die geistige Anschauung des Erhabenen und Schönen, von dem ihn die ganze Kette des Mißgeschicks nicht abzwingt, reich durch die innere heilige Kraft, die alles ist. Nur solchen, die allzu leicht mit dem Vielen das Vielerlei verwechseln, könnte in der menschlichen Ausschließlichkeit und Einlinigkeit dieses Künstlerweges, in dieser Konzentration der Kraft aufs Ziel etwas Einförmiges entgegentreten.



Abb. 3. Flötenspielender Faun. 1847. Karlsruher Galerie.
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 34.)

Nur von anderen Seiten her betrachtet ist das Leben Feuerbachs allerdings wieder ergreifend arm. Ich vermag ihn nicht zu preisen, so wie der treue Freund, der ihn allzu früh verlor, sich tröstet: daß er starb, gerade als er wachsenden Kreisen seinen Namen wie den eines glänzenden Gestirns über den Horizont aufgehen sah. Wenn ihm der Tod erspart hat, ein kommendes Erlahmen seiner erschütternd angespannten Kraft zu sehen, so liegt darin in diesem Falle wenig Versöhnung. Dieser Tod kam doch allzu früh und noch zu fern vor wirklichen Anzeichen eines Ermattens. Er nahm ihn auf der Höhe in der Vollkraft hinweg, aber nicht, als diese schon zufrieden der Erfolge ihres Vollbringens sein konnte, sondern wo sie sich noch zu immer stärkerer Einsetzung angespornt fühlen mußte und die jungen Schößlinge der größten Pläne trieb. Und ebenso war das wertvolle sonstige Leben, auch wenn noch so sehr der Künstler den Menschen absorbierte, zu wenig gelebt worden, hatte zu viel seines Besten ihm bisher versagt, ohne daß ein endgültiger Verzicht geleistet war. Er ist ein einsamer Mensch



Abb. 4. Bacchische Szene. Ölskizze. 1847. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 34.)

gewesen, seit er vom jungen Schüler zum jungen Meister wurde und von da ab bis an seinen Tod. Unter dieser Einsamkeit hat er immer gelitten, wofür wir keine lamentabel schwachen, aber desto schmerzlichere Zeugnisse haben. Sympathische Bekanntschaften zerrinnen ihm wieder; die Ursachen dafür liegen wesentlich in ihm selber: zum Teil in dem Stolz, der äußeren Zurückhaltung, der scheinbaren Überhebung, worin er sich panzert, wodurch er sich aufrecht hält, noch mehr liegen sie in dem seelischen Zeitmangel, den dieses rastlose Künstlerstreben mit sich bringt. Er hat den einen rührenden Freund, der es ihm über seinen Tod hinaus geblieben ist und der sich einen Lebensinhalt aus dem Namen Feuerbach gesetzt hat. Aber diese Freundschaft behält etwas Einseitiges, bleibt für Feuerbach ein gutes Sichverlassenkönnen auf Treue. Und am selben Orte gelebt, sich je nach Bedürfnis gesehen haben die Freunde nur allzu kurze Zeit. Wie er dann in die Lebensjahre einrückt, wo ein Mann — viel bewußter, inniger, trostverlangender als der junge Mensch, der sich verlobt und den Haushalt begründet — nach den köstlichsten Werten der Gemeinsamkeit im Lebensertragen, nach eines gebildeten und menschlich schönen Weibes Kameradschaft und Liebe sehnt, nach einer seelisch verwandten, gleichgestellten Geberin und Empfängerin durch harmonischen Bund, — wie diese Jahre eintreten, die Töne nach einem guten, edlen, verständnisvollen Frauenherzen in seinen vertrauten Briefen an die Mutter aufquillen, nicht laut und breit, sondern wie scheu verratene Geheimnisse, da muß er auf diese Lebenssonne verzichten. Er schaut nicht einmal bemüht, von wo sie aufgehen könnte; wir haben nur eben wieder zu erkennen, wie vieles er auch da in sich hinein unterdrücken und, wenn nicht überwinden, begraben, so für einstige Tage des erreichten Zieles, der gewonnenen äußeren Größe und Freiheit vertagen muß, immer weiter hinaus, bis er darüber wegstirbt. Auch zu dem in den letzten Zeiten konkreteren Vorhaben, sich mit der Mutter zusammenzutun, gelangt er nicht mehr. Das sind die Geschicke, die Verneinungen dieses Lebens von der Seite der menschlichen Güter her, soweit sie für ihn in Betracht kommen. Und wie oft schleicht dafür das Grauen heran, nimmt die Züge der Verzweiflung oder der Versuchung an! Auch in der Form, daß der zerquälte Mensch und Künstler sich zur Bereitschaft anschickt, die Erlösung aus kläglicher Bedrücktheit, aus Demütigungen und widrigsten Notwendigkeiten, die Freimachung auch seiner Künstlerkraft, damit sie endlich nur ihren eigenen Weg gehen kann, durch eine Geldheirat zu empfangen, wenn's nun einmal nicht mehr anders sein kann. Aber rasch sinkt derlei wieder zurück in den Nebel, aus dem es in den grauesten Stunden gespenstisch hat zu sich herbeiwinken wollen. So vollzieht sich vor unseren fast allzu nahen Augen dieses lebenslängliche Ringen um die Bewahrung des menschlichen und künstlerischen Stolzes, der sein oberstes Gut ist, und um den Dienst der jeglichen Imperative, die dieser Stolz auferlegt; es läuft doch immer wieder in den reinen Sieg des Kämpfers aus, er wird den Lockungen zu Anpassung oder Selbstverleugnung nicht bis zu ernstlichen Versuchen nachgeben.

Neben dem Hauptgute solchen edleren Stolzes, der das starke und elastische Rückgrat dieses Lebens ist, steht als der zweite schöne und gute Trost das Verbundensein mit der Mutter, die Anlehnung an sie. Für sie ein Lebensinhalt von Tag zu Tag gemehrt durch Schmerzen und Kummer und Opfer, weiterhin vertieft durch das unsagbare Leid seines Todes, und endlich in ein wehmütiges Glück verklärt, daß der ruhmbekränzte Dahingeschiedene der Ihre gewesen und sie ihm gegeben hat, was jemals nur Muttertreue zu geben vermag. Von ihr, dieser Stiefmutter, die von einer leiblichen Mutter nicht überstrahlt werden kann, wird in diesem ganzen Buche zu reden sein. Sie bedeutet so überaus viel, daß man es gar nicht ausdenken kann, wenn sie entbehrt worden wäre. Das braucht nicht so verstanden zu werden, als wenn in dem menschlichen Leben des Sohnes kein Raum hätte übrig bleiben können außer ihr. So viel vermag eine Mutter nicht zu sein, weil das zu der weiterführenden Generation hin desto weniger sein kann, je mehr in dieser das Individuum bedeutet, und selbst dann nicht, wenn sie ihm kongenial sein mag. Es dürfte sich niemand vermessen, in dem Bunde Feuerbachs und der Mutter ein ungenügendes Erwidern auf seiner Seite zu finden. Wohl nehmen wir wahr, daß er nicht alle seine Erlebnisse zu ganzer Anschaulichkeit

für sie gestaltet; er erwähnt etwa — um an einem Beispiel klar zu machen, was gemeint ist —, daß er mit Freunden gewesen sei, aber der Versuch bleibt aus, den mancher treue Sohn unternimmt, die Mutter mit diesen Freunden brieflich bekannt zu machen, ihr die einzelnen zu differenzieren und ihr ein für allemal die Anschaulichkeit der Nachrichten zu geben, die er ihr aus diesem Kreise zukommen läßt. Auch die Namen bekannter Persönlichkeiten nennt er gar nicht, so allgemein bleiben solche Briefstellen gehalten. Aber Verkehr und derlei Dinge sind eben nicht in der äußerlichen Beziehung ein Wichtiges für Feuerbach. Sein wirkliches Erleben ist von innen her das ganz Persönliche, und danach mißt sich, wie weit diesem Dinge von außen her gut tun; Zusammenfassungen und Stimmungsmomente hiervon gibt er beständig der Mutter. Das ganz Mächtige und Seiende in ihm, Wollen und Vollbringen des Künstlers, dem sich alles andere nur hinzuordnet, das spannt sich wie ein starkes, zu keiner Minute losgeknüpftes Seil von ihm zu ihr. An seinem Streben und seinem Kampfe



Abb. 5. Italienisches Begräbnis. 1851.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 46.)

ist sie die Teilhaberin, der nichts verkürzt und nichts gespart, keine Nachricht schönster Zuversichten unterschlagen, keine Stunde bitterster Enttäuschung entzogen wird. Alles Geschäftliche nimmt sie zu sich herüber, überläßt er ihr, heißt alles nachträglich gut, auch wenn sie seine stolzen Forderungen nicht immer in ganzer Höhe aufrecht zu erhalten vermag; als Vermittlerin und Anwalt aller Sorgen steht sie neben ihm, kann er sich auf sie verlassen, setzt sie ihre äußersten Mittel und ihre Kraft ein, und sie hat oft mehr getan, ohne daß er's erfahren hat und hätte erfahren dürfen. Aber das sind, soviel sie ihm helfen und lange Jahre hindurch allein sein Arbeiten ermöglichen, für uns und für jene beiden die Nebenpunkte. Die Hauptsache über alles hinweg ist immer ihre seelische Bundesgenossenschaft, die mütterliche Zuversicht und Treue in dem, was ihm Lebensinhalt ist: seine Kunst und der für diese doch noch viel mehr als für die Existenz des Menschen geführte Kampf. — Die Briefe eines bildenden Künstlers sind selten eine ausgiebige Quelle für das Biographische. Obwohl Feuerbach die Scheu der meisten Maler vor dem Federhalter nicht hatte und seine schulmäßige und selbsterworbene Bildung eine im allgemeinen Vergleich wahrhaft ungewöhnliche und hohe war, trifft das auch für ihn noch, mit einer gewissen Einseitigkeit und Momentanität seiner Briefe, zu. Doch

dürfen wir wieder nicht vergessen: seine Reisen bewegen sich mit ganz wenigen Ausnahmen zwischen der Stätte seiner Arbeit und dem Aufenthalt seiner Mutter, und jedesmal, wenn er bei ihr gewesen, nehmen wir wahr, daß Intimstes über Menschen und menschliches Erleben gesprochen worden ist.

Sie ist die Zuflucht, die Kameradschaft, die unlösbare Zugehörigkeit dieses Lebens. Anknüpfungen Dritter mit Feuerbach enden bezeichnend als Briefwechsel mit der Mutter. Für ihn, dessen leibliche Mutter wenige Monate nach seiner Geburt gestorben, ist sie vollkommen in diese Stelle eingerückt. Nur mit einem ganz feinen Zusatz noch von tiefwurzelndem Befreundetsein, einem Freundschaftsreiz, der aus dem ruhenden Bewußtsein herkommt, daß sie doch eben seinen Eltern hinzugetreten sei. Seine Briefe an sie sind sehr selten solche, für die man sich zurechtsetzt, für die man schon etwas Vorgemerktes im Kopf oder Herzen hat. Sie sind so gut wie alle als Rückbescheid geschrieben oder im jähen Mitteilungsdrang aus heftigeren Momenten seiner Begeisterung oder seiner Enttäuschung und Wirrnis, aus dem von Qualen auflodernden Trotz, dem Wiederaufschnellen in die stolze, aufrechte Haltung des Fechters, dem Wiederemporblicken zu seinem Lebensworte „Espérance“, das sich schon der Schüler gesetzt hat. Diese Raschheit ihres Entstehens bedingt die meisten dieser Briefe als Quelle, bedingt unsere Auslegung von dem, was darin ist und was darin fehlt.



Abb. 6. Kopf des Hafis. Ausschnitt aus Abb. 7.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 43.)

Wie gesagt, er erspart ihr nichts. Die egoistische Methode vieler Männer, dem liebsten Wesen alles das, was man auszuscheiden hat, zu bescheren und auf Kosten seines Mittragens wieder frei und gerecht zu werden, vergreift sich oft genug an ihr. Es gibt keine Besorgnis, diese Güte und Aufopferung zu erschüttern. Und sie hat die hineinblickende Klugheit und die Kraft für dieses Mittragen, mag sie auch einem zuverlässigen Dritten gegenüber, wie Allgeyer, gelegentlich den Wehlaut nicht unterdrücken. Sie ist auch redlich genug, den Sohn zu warnen, wo es ihr gewiesen erscheint, und weiß, daß es um so tiefer auf ihn wirkt, als es mit Seltenheit und Rücksicht geschieht. Daß sie ihn leitend bestimmt habe, davon kann keine Rede sein. Sie ist zum Beispiel immer die besorgte Fürsprecherin eines besoldeten Amtes, aber sie weiß auch seine Abneigung und Nichteignung hinzunehmen. Und er wiederum bringt ihr das für ihn irgend mögliche Entgegenkommen dar. Es gibt zwischen diesen zwei Menschen keinen Zwang, als den des Herzens, und keine Distanz im Vertrauen, und damit ist, da diese Seelen jede auf ihre Art hochsinnig und vornehm sind, eigentlich schon alles über den Grad und die Tiefe ihres Bundes gesagt.

* * *

Wir haben als Quellenschrift über ihn sein „Vermächtnis“, das in Wien, bei Gerold, zuerst 1882 erschienen ist, herausgegeben von der Mutter, und das jetzt in fünfter Auflage vorliegt. Es enthält eine Skizze seines Lebens, die er 1876 in Heidel-



Abb. 7. **Hafis vor der Schenke.** 1852. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 43.)

berg als Rekonvaleszent niedergeschrieben hat, mit hinzugefügten Auszügen aus seinen Briefen, sowie eine Anzahl kleiner Aufsätze und Aphorismen über einzelne künstlerische Fragen. Diese letzteren Aufzeichnungen erwiesen sich, als sie im Nachlaß gefunden wurden, als ebenfalls für die Veröffentlichung gedacht, gleich jener Lebensskizze. Er hatte auch selber gelegentlich, als ob er in solchen Momenten vorausgesetzt hätte, daß sie ihn überleben werde, der Mutter brieflich davon gesprochen, daß aus seinen Briefen künftig eine aufklärende Mitteilung an das Publikum zu machen sei, obschon an sich die Briefe im Moment, wo sie entstanden, nichts weniger berücksichtigt hatten als die Adresse des Publikums. An diesen Quellen hat die Mutter bei der Herausgabe des von ihr auch betitelten „Vermächtnisses" eine gewisse, übrigens rein sachlich-redaktionelle, dem Verständnis dienende Überarbeitung vorgenommen, auch durch Kombination der ausgehobenen Briefstellen und durch Ergänzung aus erinnerten Gesprächen.

Aber allzusehr gibt dieses „Vermächtnis" nur einen Teil seiner Stimmungen und seines Wesens wieder, so daß es wohl zum Verständnis seines Lebenswerkes fruchtbar beigetragen, aber dennoch das Bild des Künstlers zu gewissem Grade einseitig und unfreudig aufgerichtet hat. Es bleibt ein aufgemachtes Ventil: ‚So, dies sollter ihr einmal zu hören bekommen!' Daher konnten manche nur den heißen Unmut vernehmen, der hier entweicht, und das große göttliche Feuer nicht sehen, von dem es ein befreiendes Hinwegströmen war.

Das vollständige Bildnis eines verehrten Menschen und Freundes und eines hoheitvollen Künstlers zu zeigen, diese Aufgabe hat sich jener vorhin erwähnte Getreue gesetzt, der Kupferstecher Julius Allgeyer. Bei Feuerbachs erstem römischen Aufenthalt lernten die beiden sich kennen. Allgeyer, ein trefflicher und feinsinniger Mann, hat das Glück erlebt, gleichzeitig und parallel mit seinem dem dahingeschiedenen Freunde gewidmeten Buche die geistig-ästhetische Annäherung der Gebildeten an Feuerbachs Kunst wie eine herangereifte Kulturnotwendigkeit eintreten zu sehen. Er bleibt darum doch der weiterwirkende Verdienstträger um dieses Verständnis, bleibt den Nachdringenden der Vermittler im einzelnen und auch im ganzen, der Darbieter an das Hinverlangen zu Feuerbach, das über die genießende und nachempfindende Vertrautheit mit dessen Werken stofflich hinausgeht. Allgeyer veröffentlichte seine Biographie zuerst 1894 und erfuhr erst durch den Erfolg, wie sehr er schon nicht mehr einsam streite für eine gute, ihm heilige Aufgabe, sondern ein Verlangen befriedige. Danach durfte er das Buch bedeutend erweitern und nun erst zu dem wahren Quellenwerke über Feuerbach machen, welches äußerlich und innerlich weit über das „Vermächtnis" hinausgeht: durch die Aufnahme der Feuerbachschen Briefe an die Mutter, soweit sie nicht in kleinen Teilen vernichtet worden waren, und anderer persönlicher Hinterlassenschaften oder Dokumente, die noch unbekannt waren. Das ältere Buch von 1894 brauchte in dieser neuen Ausgabe nicht umgestoßen zu werden, es brauchte nichts zurückgenommen zu werden. So fügte Allgeyer für die einzelnen Lebensabschnitte und die Besprechung der zugehörigen Gemälde jeweils die neuen Quellengruppen und Aufschlüsse in den erweiterten alten Rahmen hinein. Wir wollen nicht rechten, daß damit eine gewisse Zweiteiligkeit der einzelnen Abschnitte entstanden ist, für sich der alte Text und die neuen Bereicherungen stehen, man also mit den Erlebnissen und den Gemälden fast immer zweimal an getrennter Stelle beschäftigt wird. Jedenfalls, es war frohe Arbeit des treuen Biographen, dieses Einfügen der endlich erlangten Briefe, in glücklicher Empfindung des Herreichens von Wichtigem und wenn Schmerzlichem, doch immer Anziehendem und durch die Gesinnung Schönem getan.

Und mit Recht. Es könnte zwar eine flüchtige Phantasie sein, die der Historiker hinwerfen mag, weil sie ihm am wenigsten erlaubt wäre: gerade diese Biographie ohne die Akten zu schreiben, sie allein aus den nachdauernden und unvergänglichen Werken des Künstlers zu lesen und sich von allen geschriebenen Quellen zu befreien. Aber auch so ist es nicht nötig, in der Misère der vielen einzelnen Momente stecken zu bleiben, mitbedrückt durch sie sich gefangen und gefesselt den Verstimmungen hinzugeben. Das wäre überdies falsch, wäre ein Unrecht, ein Zu-wenig-tun an demjenigen, der neben anderen voll Erhebung und Künstlerglück auch die vielen trüben Briefe geschrieben

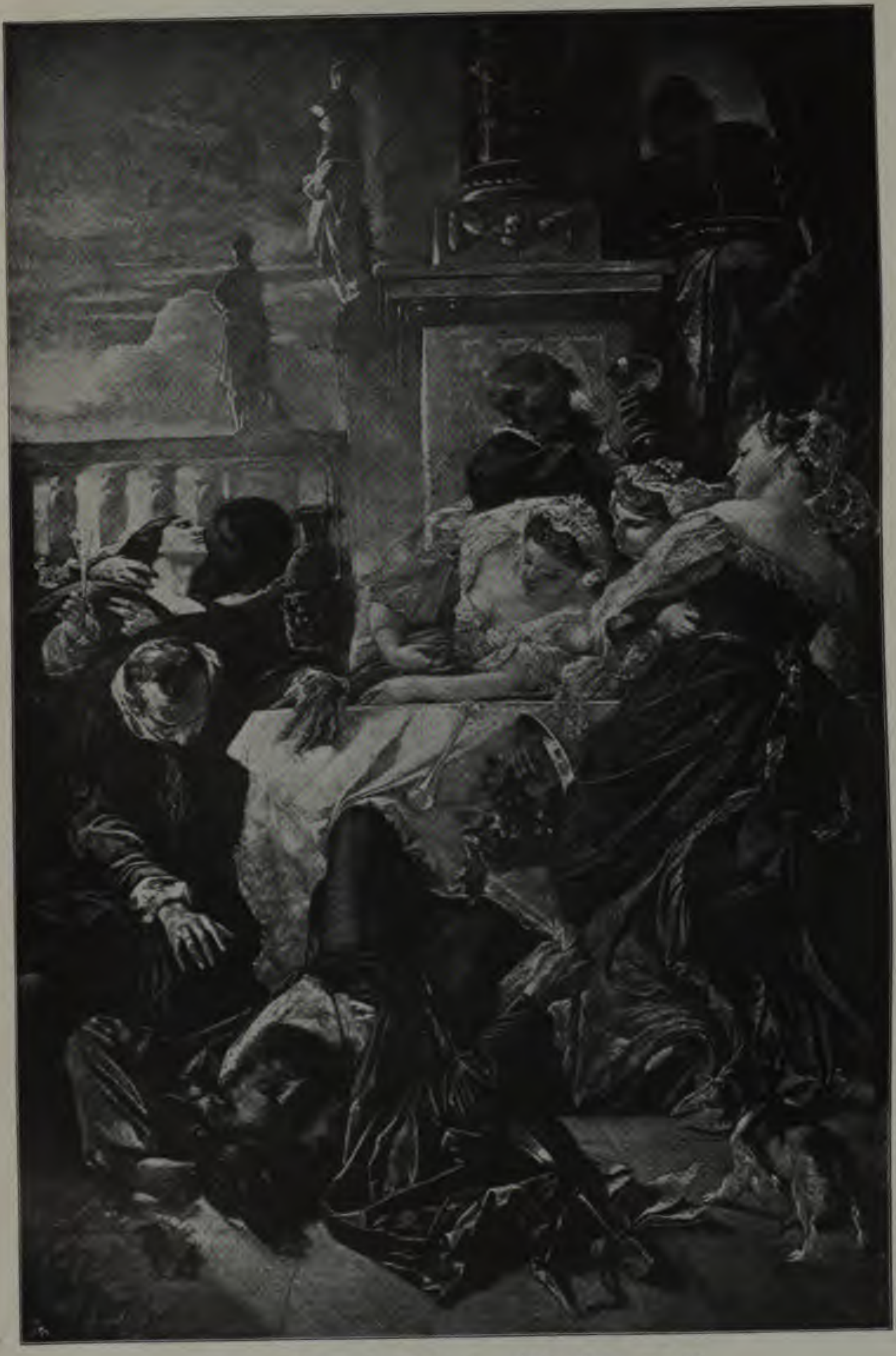


Abb. 8. Tod des Pietro Aretino. 1854. Museum zu Basel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 52.)



Abb. 9. Versuchung des heiligen Antonius. Neuentwurf. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 58.)

hat, schreiben mußte, weil er gerade für solche Stunden der Mutter bedurfte. Wir müssen durch diese Klagen hindurch, wie er durch diese Momente hindurch mußte. Wenn wir so verfahren, wenn erst einmal alle Hemmungen und Bedrückungen von uns mit erlebt worden sind, dann tritt in seiner Echtheit und Größe der ganze Heroismus dieser Künstlerlaufbahn heraus. Eben dann wird durch dieses Allgeyersche Buch — das nicht bloß durch seine Hingabe und Parteinahme schön ist, sondern dadurch, daß es zwar gerne plädiert und manche Sachlage nur subjektiv sieht, aber im Quellenbezug die konkreteste Wahrheit anstrebt, nichts verbirgt, nichts wegsteckt und nichts umformt — das „Vermächtnis“ in seiner psychischen Wirkung überwunden, in denjenigen Teilen, die zu überwinden waren, um von dem teils erzürnten, teils leidvoll resignierten Feuerbach, dem durch Krankheit an seiner Arbeit verhinderten Rekonvaleszenten, zu dem wirklichen Feuerbach zu gelangen.

Allgeyer hatte die zweite Auflage vollendet, als ihn am 6. September 1900 der Tod abberief. Er war als Schwarzwälder Kind 1829 geboren, einige Monate vor Feuerbach im gleichen Jahre, und er ist, da Feuerbach in Freiburg aufwuchs, auch als ein naher Landsmann zu betrachten. Die Biographie ist noch in ihrer zweiten Auflage (Berlin und Stuttgart, Spemann, 1904, zwei starke Oktavbände) das Werk keines anderen als Allgeyers. Die Drucklegung jedoch hat er nicht mehr gesehen; der bekannte Kunsthistoriker Professor Karl Neumann, der sich früh für Feuerbach interessiert hatte und in Beziehung zu dessen Familie sowie zu Allgeyer getreten war, hat das Buch herausgegeben, ein Vorwort und einige sachliche Randbemerkungen beigefügt, aber die Pietät und Klugheit geübt, Allgeyers Werk ganz als dessen Eigentum stehen zu lassen. Dagegen ist das beigefügte Verzeichnis der Werke Feuerbachs, der Gemälde, Entwürfe, Skizzen, Zeichnungen, in seiner weitgehenden Sorgfalt ein besonderer Verdienstanteil des Herausgebers. Wie sich von selber versteht, muß die vorliegende Monographie, auch wenn sie zu sonstigen Quellen und Erkundungen im einzelnen greift, für das stofflich Tatsächliche zu dem umfangreichen Werke Allgeyers in dem Verhältnis eines dankbaren



Abb. 10. Versuchung des heiligen Antonius. 1854.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 56.)

Benutzens stehen und immer eine Zurückverweisung auf jenes Werk bedeuten (was einen sich von selber regelnden Dispens vom kodifizierenden Aufzählen und von Details, die nicht das Wesentliche sind, einschließt). Wenn sie auch so ihre biographische Selbständigkeit zu wahren vermag und auch in dem Übrigen nicht einfach abhängig ist, so wurde dies durch den dokumentarischen Charakter der Allgeyerschen Bände gleichfalls unterstützt und ermöglicht.

Abkunft und Kinderzeit.

Ungewöhnlich oft wird der äußere Lebensgang des Künstlers — also des schöpferischen Empfindungsmenschen, nicht immer im gleichen Maße verfeinerten Bildungsmenschen — dadurch bezeichnet, daß von merkmallosen Familienkreisen und unteren Volkschichten her eine urwüchsig robuste Kraft die Unverbrauchtheit ganzer Geschlechter in sich zu sammeln scheint und sich ohne erhebliche Leiden gegen soziale und materielle Hindernisse zu Entfaltung und Erfolg hindurchsetzt. Bei Feuerbach liegt das gerade Gegenteil vor. Schon aus seiner Abstammung und feinen Vorbildung begründet sich, daß uns sein Ringen und Mühen so sehr viel schwerer erlitten entgegentritt. Es wird ergreifend dadurch, daß wir den Stoff erkennen, woraus der Held geformt ist. Dieser Stoff ist nicht mehr das aus dem Naturerz geborene Eisen, das aus dem Schmelztiegel neu ins Dasein schießt; es ist die legierte, verfeinerte, aber auch empfindlichere Mischung vornehmsten Metalls. Die Kräfte und die Schönheiten der verschiedenen Feuerbachs kehren in unserem Künstler in jüngerer Zusammensetzung wieder, aber mit ihnen auch Dispositionen, die schon bei früheren Mitgliedern der Familie als minder glückliche Zugabe hervorgetreten waren. Hinzu kommt als weiteres Ingredienz die Lebendigkeit des Bewußtseins, der Träger eines solchen vorhandenen, schon mit bestimmten Zügen geprägten Namens zu sein: ermutigend, spornend, den Stolz behütend, aber auch wieder als Belastung wie mit einem Verhängnis. „Wie alle Feuerbachs“, das lesen wir so oft in Anselms Briefen, wenn er an persönliche Eigenschaften von sich streift. Wie Andere gegenüber dem Großvater schon getan hatten, so spielt auch er mit dem Familiennamen des „feurigen Bachs“. Das Erbe des Temperaments und des Ansehens, des Verdienstes aus zwei Generationen ruht nicht bloß als Mitgift, sondern als Aufgabe auf ihm. Er wird dem Namen als Vollender erwerben, was jene vorgezeichnet haben, wird die Fesseln sprengen, die jene niederbanden, wird durch das Werk, das er errichtet, eine noch nicht gelöste Schicksalschuld an Ruhm und Wohlfahrt der Feuerbachs einfordern. So kommt von dieser Seite in sein Streben nach künstlerischer Größe und deren zu erzwingender Anerkennung das spezifisch Adlige einer Tradition und etwas Unpersönliches hinein, das man sich gegenwärtig halten muß, um ihn zuweilen noch richtiger zu beurteilen.

Das Geschlecht stammt vermutlich aus dem Dorfe Feuerbach bei Friedberg in der Wetterau; im achtzehnten Jahrhundert vollzog es den Übergang aus dem hessischen Pfarramt zur Frankfurter Juristenfamilie. Der Großvater des Künstlers, Johann Paul Anselm Feuerbach (1775—1833), ist der berühmte Kriminalist und Rechtsphilosoph, Professor in Jena, Kiel, Landshut, dann hoher Beamter im bayrischen Ministerium, in welcher Eigenschaft er das bayrische Strafgesetzbuch von 1813 entwarf und an der Ausarbeitung des bayrischen Landrechts bedeutenden Anteil hatte. 1813 gelang es, ihn aus dieser Stellung zu verdrängen, so daß die Umgebung seiner letzten beiden Jahrzehnte sich als die Weltabgeschiedenheit hoher richterlicher Ämter in den fränkischen Neulanden Bayerns darstellt. Er war ein leidenschaftlicher, glühender Mann, dessen persönlichstes Leben nicht frei von heftigen Erschütterungen blieb, solchen, wie sie in jener Periode der ersten Romantik so oft begegnen. Ein Deutscher voll Sturm und Drang, der mutig fehdet gegen Napoleon, den Protektor des rheinbündischen Bayern, der sich zum Anwalt des Protestantismus in Bayern macht, der dem Vorwärtsdrängen der jungen öffentlichen Meinung in Deutschland durch seine gewichtige Schrift von 1815



Abb. 11. Poesie. 1856. Karlsruher Galerie.
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 66.)

„Über deutsche Freiheit und Vertretung deutscher Völker durch Landstände“ mannhaften Ausdruck leiht. „Vulcanus“ hatten ihn früh seine Freunde genannt; noch seine letzte Tat, erst posthum durch die Dokumente bekannt geworden, kennzeichnet die ungestüme Redlichkeitsgewalt, die in ihm war, ob ihn nun diesmal seine Überzeugungen irregeführt hatten: das ist die geheime Denkschrift von 1832, worin er den bayrischen Hof für den Findling Kaspar Hauser und das an diesem vermeintlich begangene hochpolitische Verbrechen interessierte.

Seine fünf Söhne haben sämtlich irgendwie ihren Namen in der deutschen Geistesgeschichte hinterlassen. Am eindruckmächtigsten bis heute der dritte, Ludwig Feuerbach (1804—1872), der Bahnbrecher der Anthropologie und Philosoph über „das Wesen des Christentums“, der Religionen überhaupt, der Denker, der zuerst lehrte, daß er in den Gottheiten die Anthropomorphisierung der seelischen Bedürfnisse erkenne. Ein Pfortenöffner des Materialismus — nur eben nicht des seither landläufig plattgetretenen —, war er zugleich eine humane, schöne, harmlose Natur, ein reiner Idealist, nicht im exakten Sprachsinn der Wissenschaft, wohl aber im vollsten Sinne so, wie man das Wort von selbstlos denkenden Menschen, von der Persönlichkeit gebraucht. Er hat es demnach noch weniger als sein Vater zu einem rechten Sichausleben in Wirksamkeit und Beruf gebracht. Die akademische Laufbahn, die er begann, wurde ihm durch die unnachsichtige Abwehr der herrschenden Hegelschen Schule zugeriegelt. Der Mann, dessen Worten in Schrift und freien Lehrkursen eine Bedeutung zukam, wie kaum eines zeitgenössischen Professors — es sei nur an die Einladung der Studentenschaft erinnert, die ihn 1848/49 nach Heidelberg führte, wo er unter anderen auf den jungen Gottfried Keller eingewirkt hat, anschauungsbestimmend, durchaus nicht nehmend, sondern Welt und Leben im Wert erhöhend —, blieb ein in späteren Jahren von äußerer Sorge benöteter Privatgelehrter und hat, von Episoden unmittelbarer Wirksamkeit wie der Heidelberger abgesehen, nur allzusehr den „Feuer-Bach“ als „Fluß ohne Bett“ zu empfinden gehabt.

Das wohlgekannte Ausmünden dieser beiden vielverheißenden Leben, des Großvaters wie des Oheims, in Enge der äußeren Umstände ist nicht belanglos geblieben für die Gefühle, unter denen der Vertreter der dritten Generation, der Künstler, den Familiennamen trug. Es mag sodann, da heute soviel von Familieneigenschaften geredet wird, auch das noch gestreift sein, daß einer der Oheime, der geniale Mathematiker, nach welchem der Feuerbachsche Kreis in der Geometrie benannt ist, in geistige Umnachtung verfallen, ein anderer Oheim mit 39 Jahren eines plötzlichen Todes gestorben ist.

Der älteste Sohn des Juristen, Anselm (1798—1851), ist der Vater des Künstlers. Ihn hatte der Verkehr im Hause des Vaters von Männern wie Friedrich Thiersch, das klassizistische Treiben im damaligen München, überhaupt das Erblühen der verinnerlichten Altertumsfreude seit Winckelmann, zum klassischen Philologen gemacht, mit der besonderen Richtung auf die Kunst der Alten. Von äußeren und geistigen Lebenshöhen her sind wärmende und freundliche Strahlen auf die Knabenzeit dieses Ältesten im Feuerbachschen Hause gefallen, fürstliche Liebenswürdigkeiten von verschiedenen Seiten her, sowie unvergeßliche Berührungen mit der gütigen Anteilnahme Goethes. Aber es fallen auch schon frühe Schatten in diese Jugend, durch Anzeichen von Unkraft des Nervensystems und durch psychische Exaltationen; Dinge, welche veranlaßten, daß der Student für einige Zeit nach Dresden in die liebevolle Pflege der mit dem Vater befreundeten edlen Elise von der Recke gesandt ward. Dem Anschein nach tüchtig und dauernd gesundet, ward der junge Philologe nach Ablegung der Prüfungen Gymnasiallehrer in dem pfalzbayrischen Speyer, um bälder versorgt zu sein und den Hausstand mit dem geliebten Mädchen begründen zu können, von dem noch die Rede sein wird. In diesen Speyerer Jahren vollendet er (1833) sein berühmt gebliebenes Buch „Der Vatikanische Apollo“, ein literarisches Kunstwerk voller Feinsinn und Schönheit, errichtet über dem damalig berühmtesten Kunstwerk der klassischen Antike. Das Ansehen dieses Buches (das noch nach 22 Jahren eine Neuauflage gefunden hat) bringt dem Lyceumsprofessor die akademische Lehrstellung, auf die früher nicht ganz leicht verzichtet worden war; 1836 wird er nach Freiburg im Breisgau als Professor der Philologie und Altertumskunde berufen.

Aber diese Freiburger Wirksamkeit erlebt die vorausgesetzte starke und freie Entfaltung nicht mehr, unbeschadet der feinsinnigen „Griechischen Plastik" und der kunstgeschichtlichen Abhandlungen, die aus dem Nachlaß von Hettner herausgegeben worden sind. Die Anzeichen, welche einst bei dem Studenten hervorgetreten waren, kehren allmählich wieder, wenn auch nun nicht in der Form mystizistischer Überspannungen, sondern eines vorzeitigen, schwermütigen Erlahmens und einer empfindlichen seelischen Reizbarkeit. Auch eine archäologische Reise von 1839/40 nach Italien öffnet nicht mehr den von ihr erhofften neuen Lebenstag; matter und stiller als zuvor kehrt der Gelehrte zurück. Die akademische Enge des noch recht beschaulich rückständigen Freiburg vermochte damals



Abb. 12. Amazonenschlacht. 1856. Oldenburger Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 78.)

als eine äußere Ursache dieses melancholisch passiven Leidgefühls aufgefaßt zu werden, auch von Feuerbach selber, und einigermaßen hoffnungsvolle Möglichkeiten, von alledem noch wieder frei zu werden, konnten dementsprechend nur von auswärts erwartet werden. Als Friedrich Creuzer in Heidelberg sich 1845 zur Ruhe setzte, schien sich eine solche Erlösung darzubieten durch das Hinübergelangen in die geistige Sphäre der badisch-unterländischen, protestantischen Universität, die unter den ersten in Deutschland strahlte. Aber der Traum verwirklichte sich nicht und die Enttäuschung „drückte dem Professor Feuerbach das Herz entzwei", wie es in einer Erwähnung bezeichnet wird, die ich Heidelberger Erinnerungen entnehme.

Die Braut, um derentwillen der Archäologe Feuerbach sich nach dem rascher versorgenden Schulamt umgesehen hatte, war Amalie Keerl aus Ansbach, mit der er sich 1823 verlobte. Wir kennen sie aus dem Gedächtnisbilde, das die zweite Frau, diejenige,

[illegible] aus der Seele des [illegible] Schön- [illegible] sie gekannt, [illegible] Anselms Vor- [illegible] am [illegible] eines [illegible] heitlichen [illegible] Urelobuche [illegible] Jugend [illegible] Arbeit [illegible]

1827 kam ein Töchterlein zur Welt und am 12. September 1829 ein Knabe, der- [illegible] ein nicht [illegible] 1830 ließ sie den [illegible]

[illegible] nach Ansbach, wo auch [illegible] eines [illegible] Kaspar Hauser [illegible] berühmteste [illegible] und [illegible] nach der Art der [illegible] Daß in das [illegible] geradezu [illegible] Im Frühjahr 1834 ward ihm [illegible] (1812—1894) [illegible] Unterfranken. [illegible] Frau [illegible] Theo- [illegible]

So kam also die Familie in Speyer wieder zusammen, und 1836 erfolgte die schon erwähnte Übersiedelung nach Freiburg. Diese Stadt und nicht Speyer ist als des Künstlers Heimat aufzufassen. Insofern als in Freiburg der Knabe des Lebens und seiner Umgebung bewußt geworden ist, hier gespielt und gelernt, von hier die wesentlich haftenden Jugendeindrücke empfangen hat. Freiburg war damals keineswegs die ansehnlich aufgeblühte Pensionopolis von heute, die längst die einstige Festungsumwallung gesprengt hat, sondern war noch die eng zusammengeschlossene breisgauische Stadt von durchaus badisch-oberländischem Charakter. Aber wohl geeignet, gerade auch so, durch das unbewußte Wahrnehmen des Schönen künstlerisch zu befruchten. Sein Münster braucht niemanden zum Gotiker zu machen, aber es kann gar nicht anders, als sich mit seiner ästhetischen Feinheit und Harmonie in die Seele dessen tragen, der täglich zu dem holden Organismus dieses Mittelalterbaues, zu der klaren, unnachahmlich fein in ihren Linien empfundenen Herrlichkeit der Turmpyramide emporschaut. Dazu die köstliche Ebene, über die vom Schloßberg oder Lorettoberg der Blick hinüberschweift, über die Schwingungen des isolierten Kaiserstuhlgebirges hinaus, um endlich an den fernen, in Duft gemilderten Profilen des hohen Vogesenkammes einen Ruhepunkt zu finden, der nun kein Zugesperrtsein mehr ist. Und von Osten und Süden her um die Täler ausgebreitet, wie liebevoll umfangende Arme, die Schwarzwaldhöhen, mit dem mächtigen nahen „Schauinsland“ und den Wänden und Kuppen tief drinnen im Dreisamtal, mit ihren feinen silbernen Schattierungen und Sonderungen im Tageslicht der deutschen Sonne oder mit ihrem geschlossenen Einrücken in ein südlich machtvolles Ultramarin, wenn der Föhn über den Schwarzwald geht und über die dunkel ruhenden Berge die hangenden Wolken dahinstürmen. Freiburg wird und bleibt die Stadt von Anselm Feuerbachs Heimatgefühl, und zu dem späteren Heidelberg gewinnt er ein irgendwie vergleichbares Verhältnis nicht mehr. Noch im „Vermächtnis“ sagt uns davon der siebenundvierzigjährige Mann: wer selber Freiburg mit herzlichem Anteil kennt, jemals nach Freiburg heimgefahren ist, der



Abb. 13. Dante und die edlen Frauen von Ravenna. 1858. Karlsruher Galerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 82.)



Abb. 11. Kinderstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 86.)

weiß, daß das nicht unmittelbarer erweckt werden kann als hier durch ihn, da er, um alles Empfinden für Freiburg zusammenzufassen, des unauslöschlichen Eindrucks gedenkt, wenn endlich die Eisenbahn ihren Bogen um das Vorgebirge gegenüber Riegel beschrieb, „die ganze so geliebte Schwarzwaldkette sich aufrollte und die feine Spitze des Freiburger Münsters in der Ferne sichtbar wurde“.

Das ist die eine Eindruckswelt dieser Knabenjahre, und die andere ist der vergeistigte Ton im Hause des Professors, der Eltern. Mag diese der Knabe noch nicht im eigenen Ermessen empfangen, so wird er in desto phantasievollerer Wahrnehmung vor den Kupferstichen nach klassischen Veduten, nach Antiken oder nach Schöpfungen Michelangelos stehen, die ähnlich wie im Vaterhause Goethes in den Zimmern und Fluren hangen. Als er einmal erkrankt ist, gibt man ihm die Flaxmanschen Umrißzeichnungen zur Odyssee aufs Bett, was er nie vergißt: die Gedanken seiner schönen Neugierde umspinnen die Mappen im Studierzimmer des Vaters, welche die Blätter nach den Galerieschätzen der Antike und der Jahrhunderte seit der Renaissance umschließen.

An den Großvater und den Vater wird man bei den Veranlagungen dieser Jugend, wie später bei den Kämpfen des Mannes immer aufs neue zurückdenken. [illegible]



[illegible]

in Wollen und Entschlüssen, der spät gelöste Wechsel von Erwartungen und Enttäuschungen dar. Besonders gemahnt an den Vater die „ans Mimosenhafte streifende, feinfühlige Reizbarkeit, Stimm- und Verstimmbarkeit des ganzen seelischen Apparates“ (Allgeyer), aber immer bleibt am Ende in unserem Künstler, in der Mischung seines Temperaments, der Großvater der Sieger, immer wieder ringt sich der jüngste der drei Anselme aus der ermüdenwollenden Scheu und Flucht in das Bewußtsein seines guten Kampfes, des zukunftsicheren Erfolges in seiner Kunst und durch sie zurück.

Daß aber letzteres so werden, das Gesunde sich nachhaltig ausbreiten konnte, dessen Verdienst hat sicherlich die Erziehung mit. Keine engende pädagogische Systematik ist beteiligt, nicht einmal eine abgesonderte Kinderstube schiebt sich zwischen das Beisammen-



Abb. 16. Kinderstudie. 1858.
Verwendet in Abb. 32. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 86.)



Abb. 17. Kinderstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 86.)

sein mit der Mutter, den Eltern. Im übrigen tummeln diese Kinderjahre sich ungebunden aus im Spielen und Umherlaufen auf der Straße oder in der Natur; als einen glücklichen Straßenjungen sieht er sich selber aus der Erinnerung wieder. Nichts, was zum rechten Jungen gehört, darf fehlen, Turnen, Schwimmen, Schlittschuhlaufen, Radschlagen, Sichprügeln, Stelzengehen, und die heimlich hohe Jungenswonne des Schießens.

Und da ihm, was das Elternhaus zu geben vermag, nicht aufgedrängt und eingelöffelt wird, gewinnt er es schöner und wirklicher. Anregende und wertvolle Menschen gehen aus und ein, es wird viel gute Musik gemacht; Feuerbach selber hat zwar nie musiziert; aber welchen Anteil diese frühen musikalischen Eindrücke gehabt haben an der allgemeinen Schönheitserweckung in ihm, das würden wir herausfühlen, auch wenn er nicht ausdrücklich in frühen und späten Bildern die stoffliche Form für den Stimmungs-

ausdruck des schlechthin Poetischen dem Gedanken an die Musik entnommen hätte; nicht aus Willkür hält seine „Poesie" in Karlsruhe die Geige in der ruhenden Hand.

Wie eine Selbstverständlichkeit, ohne daß wir irgendwann gefaßte Entschlüsse oder frühe Ermutigungen aufdecken können, ist bei den häuslichen Beschäftigungen immer das Zeichnen und Modellieren dabei. Eine Büste des Vaters wird zustande gebracht; der Vierzehnjährige erhält dann Privatunterricht bei dem Anatomiezeichner der Universität. Damit tritt nun also die absichtliche Nachhilfe, das Planhafte hinzu. Die Berufswahl des Künstlers kündet sich noch nicht als feste Bestimmung, aber als Möglichkeit an; in den Kreis der Feuerbachschen Familienbetätigungen tritt wie eine wesentliche Ergänzung, die noch fehlte, wie ein Abschluß der Kette, welche von den gedanklichen und ethischen Kräften herkommt und in dem Vater das Leben im Ästhetischen erreicht hat, das Gebiet des Umsetzens der Persönlichkeit in aktive ästhetische Wirkungen hinzu. — Es sind Skizzenbücher vom zehnten Jahre an erhalten geblieben, man hat sie also aufbewahrt. Sie enthalten nichts Ungewöhnliches, und das ist das Gesunde. Das naive Kind hat keine Kunst und man soll sie ihm nicht aufquälen. Es hat lediglich die Wahrnehmung und die unbegrenzte Frage, so lange bis ein inneres Erwachen, das schon bestimmte Lebensjahre voraussetzt, für nunmehrige Phantasie und Empfindung einen Weg in die künstlerische Ausdrucksgebung suchen kann. Dann aber wird diese Periode von unserem jungen Zeichner erreicht. Und davon sind auch ein paar Einzelblätter großen Formats erhalten, die schon gestalten, nicht bloß wiedergeben wollen. Alte Germanen, der schlafende Barbarossa, Nibelungenszenen.

Es sind die Jahre nach 1840, die frohe erwartungsvolle Zeit, die der Großvater Feuerbach von Rechts wegen noch hätte erleben müssen. Das „junge Deutschland" ist vorübergezogen und erledigt. Friedrich Wilhelms IV. Thronbesteigung, der Rheinjubel gegen die französischen Gelüste, Beckers Rheinlied, die dankbare Liebe um Ernst Moritz Arndt, die akademische Wirksamkeit der Germanisten und Historiker haben die Romantik wieder aufgeweckt. Nicht mehr die alte von 1800 und danach, die die eignere, die intimer künstlerische war, aber überwiegend auch die psychisch unbeherrschte, durch sich selber zerrüttete. Eine männlichere, geklärtere, begnügtere Romantik, mit dem Stoffinhalt der hohen Freude an Heimat und Geschichte, mit dem sicheren Ziel — wenn auch noch nicht der sicheren Pfadfindung — des positiven Hinstrebens zu einer deutschen Nation.

Und wie die Dichtung der Hoffmann von Fallersleben, die liebevolle Popularisierung der Vorzeitschätze durch Simrock, die Geschichtschreibung der Raumer und des jungen Giesebrecht, so ist auch die Malerei dieser Jahre gesonnen. Sie erlebt ihre Entfaltung zur Vollromantik, die bei ihr die erstmalige ist, gänzlich im stofflich deutsch-historischen



Abb. 18. Kinderständchen. (Erste Darstellung.) 1858. Leipziger städtisches Museum.
(Zu Seite 87.)



Abb. 19. Balgende Buben. 1859.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 87 und 92.)

Sinne. Wir haben an dieser Stelle nichts davon zu sagen, wie viel oder wie wenig uns heute jene Wegrichtung künstlerisch oder kunstgeschichtlich bedeutet. Was hier interessiert, ist, daß damals eine neue Kunst werden will, welche im Einklang mit der ganzen Zeitrichtung trachtet, sich deutsch zu geben und als deutsch zu empfinden. Ob dazu ein äußerliches Greifen nach deutschen Stoffen hinreicht, ob überhaupt etwas Fruchtbares und Neues werden kann, wenn man für das eigentlich Künstlerische vorderhand nach bewährten fremden Ausdrucksformen langt — da doch die Hochrenaissance nur deshalb etwas in Reife Vollendetes hervorbrachte, weil sie in sich selber bodenständig war —, das alles ist eine Sache für sich. Wir wollen die Periode lediglich bezeichnen, da Kaulbachs Hunnenschlacht, seine Bilder zur Hermannschlacht, seine Faustzeichnungen die deutsche Welt mit ihrem Ruf erfüllten, da Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz seine deutschen Sagen und Geschichtsbilder malte, da die beiden überdauerndsten und persönlichsten unter ihnen allen, Moritz von Schwind und Ludwig Richter, ihre Lebensrichtung empfingen. Der junge Freiburger Professorensohn, der ein gut gebildeter und in der Klasse hervorragender Gymnasiast ist, steht in dieser freudig deutschen und sich lebendig wissenden Kunstbewegung als ungeduldig zu ihr hin verlangender Schüler mit darin.

Man sendet Zeichenproben von ihm nach Düsseldorf. Friedrich Wilhelm Schadow ist seit 1826 der Direktor der Düsseldorfer Akademie, die um diese Zeit in den Vordergrund tritt als bestgerühmte in jener literarischen und stofflichen Kunst. Die rheinische Kunststadt gilt für jugendlicher als München oder auch als Frankfurt, wo sich ein besonderer romantischer Kreis um die leisere Art der Veit und Steinle gruppiert. Dieses vermag Düsseldorf in einer Zeit, die eben nicht weiß, wie sehr sie das im wirklichen Sinne Künstlerische ausschaltet, und die daher imstande ist, aus der gedrillten Sachlichkeit des preußischen Wesens, das allzeit einen gewissen Fortschritts- und Gegenwartsgeist enthält, ein künstlerisches Verdienst zu machen. Worauf diese Art sich zugute tut, das läßt sich etwa durch die Worte strenge Zeichnung und höherer Stil bezeichnen, und dabei hat in Deutschland sie noch relativ am meisten Farbe. — An Schadow und seinen nun als Lehrer neben ihm stehenden Schüler Karl Lessing gehen diese aus Freiburg gesandten Zeichnungen. Lessing rät, der junge Feuerbach soll sein Abiturientenexamen machen und dann weiter sehen; Schadow: er könne nichts anderes als Maler werden und solle bald kommen. Die Situation im Elternhause, wo die Frage mit guten Bekannten erörtert wird, ist die, daß der Vater zögert, der Sohn den Kopf nur noch voll mit seiner Sehn-

Bewußtseins [illegible] und immer eine [illegible] auf seine Welt bedeuten, was einen sich von selbst ergebenden [illegible] vom [illegible] und vom [illegible]. Die nicht das Wesentliche [illegible]. Wenn sie auch [illegible] Schwierigkeiten zu [illegible] vermag und auch in dem [illegible] nicht [illegible] so wurde dies durch den [illegible] Charakter der [illegible] gleichfalls [illegible] und ermöglicht.

Ahnenzeit und Kinderzeit.

Ungewöhnlich ist auch der äußere Lebensgang des Künstlers — also des [illegible] Empfindungsgerichten, nicht immer im gleichen Maße verfeinerten Bildungsgeschichten [illegible] dadurch bezeichnet, daß von mehrmaligen Familienkreisen und inneren Aufschichten der eine [illegible] die [illegible] ganzer Geschlechter in sich zu sammeln scheint und sich eine [illegible] gegen soziale und materielle Hindernisse zu Entfaltung und Erfolg hindurchringt. Bei Feuerbach liegt das gerade Gegenteil vor. Schon aus seiner Abstammung und seiner Vorbildung begründet sich, daß ihm sein Ringen und Wollen so sehr viel schwerer [illegible] entgegentritt. Es wird erklärlich dadurch, daß [illegible], woraus der Held geworden ist. Dieser Stoff ist nicht mehr das aus dem [illegible] geborene Eisen, das aus dem Schmelztiegel des [illegible] fließt; es ist die [illegible], verfeinerte, aber auch empfindlichere Mischung verschiedener Metalle. Die Kräfte und die Schönheiten der verschiedenen Feuerbachs kehren in unserem Künstler in einziger Zusammenfügung wieder, aber mit ihnen auch Disharmonien, die schon den früheren Mitgliedern der Familie als minder glückliche Zugabe beigegeben waren. Dazu kommt als weiteres Ingrediens die Lebendigkeit des Bewußtseins, der Träger eines solchen berühmten, schon mit bestimmten Zügen gezeigten Namens zu sein: ermutigend, spornend, den Stolz behütend, aber auch wieder als Belastung wie mit einem Verhängnis. „Wie alle Feuerbachs“, das lesen wir so oft in Anselms Briefen, wenn er an persönliche Eigenschaften von sich streift. Wie Andere gegenüber dem Großvater schon getan hatten, so spielt auch er mit dem Familiennamen des „feurigen Bachs“. Das Erbe des Temperaments und des Ansehens, des [illegible] aus zwei Generationen ruht nicht bloß als Mitgift, sondern als Aufgabe auf ihm. Er wird dem Namen als Vollender erwerben, was jene vorgezeichnet haben, wird die Fesseln sprengen, die jene niederhalten, wird durch das Werk, das er errichtet, eine noch nicht gelöste Schuld [illegible] an Ruhm und Wohlfahrt der Feuerbachs einfordern. So kommt von dieser Seite in sein Streben nach künstlerischer Größe und deren zu erzwingender Anerkennung das spezifisch Adlige einer Tradition und etwas Unpersönliches hinein, das man sich gegenwärtig halten muß, um ihn zuweilen noch richtiger zu beurteilen.

Das Geschlecht stammt vermutlich aus dem Dorfe Feuerbach bei Friedberg in der Wetterau; im achtzehnten Jahrhundert vollzog es den Übergang aus dem hessischen Pfarramt zur Frankfurter Juristenfamilie. Der Großvater des Künstlers, Johann Paul Anselm Feuerbach (1775–1833), ist der berühmte Kriminalist und Rechtsphilosoph, Professor in Jena, Kiel, Landshut, dann hoher Beamter im bayrischen Ministerium, in welcher Eigenschaft er das bayrische Strafgesetzbuch von 1813 entwarf und an der Ausarbeitung des bayrischen Landrechts bedeutenden Anteil hatte. 1813 gelang es, ihn aus dieser Stellung zu verdrängen, so daß die Umgebung seiner letzten beiden Jahrzehnte sich als die Weltabgeschiedenheit hoher richterlicher Ämter in den fränkischen Neulanden Bayerns darstellt. Er war ein leidenschaftlicher, glühender Mann, dessen persönlichstes Leben nicht frei von heftigen Erschütterungen blieb, solchen, wie sie in jener [Pe]riode der ersten Romantik so oft begegnen. Ein Deutscher voll Sturm und Drang, [de]r mutig fehdet gegen Napoleon, den Protektor des rheinbündischen Bayern, der sich [zum] Anwalt des Protestantismus in Bayern macht, der dem Vorwärtsdrängen der [de]r öffentlichen Meinung in Deutschland durch seine gewichtige Schrift von 1815



Abb. 11. Poesie. 1856. Karlsruher Galerie.
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 66.)

„Über deutsche Freiheit und Vertretung deutscher Völker durch Landstände" mannhaften Ausdruck leiht. „Vulcanus" hatten ihn früh seine Freunde genannt; noch seine letzte Tat, erst posthum durch die Dokumente bekannt geworden, kennzeichnet die ungestüme Redlichkeitsgewalt, die in ihm war, ob ihn nun diesmal seine Überzeugungen irregeführt hatten: das ist die geheime Denkschrift von 1832, worin er den bayrischen Hof für den Findling Kaspar Hauser und das an diesem vermeintlich begangene hochpolitische Verbrechen interessierte.

Seine fünf Söhne haben sämtlich irgendwie ihren Namen in der deutschen Geistesgeschichte hinterlassen. Am eindruckmächtigsten bis heute der dritte, Ludwig Feuerbach (1804—1872), der Bahnbrecher der Anthropologie und Philosoph über „das Wesen des Christentums", der Religionen überhaupt, der Denker, der zuerst lehrte, daß er in den Gottheiten die Anthropomorphisierung der seelischen Bedürfnisse erkenne. Ein Pfortenöffner des Materialismus — nur eben nicht des seither landläufig plattgetretenen —, war er zugleich eine humane, schöne, harmlose Natur, ein reiner Idealist, nicht im exakten Sprachsinn der Wissenschaft, wohl aber im vollsten Sinne so, wie man das Wort von selbstlos denkenden Menschen, von der Persönlichkeit gebraucht. Er hat es demnach noch weniger als sein Vater zu einem rechten Sichausleben in Wirksamkeit und Beruf gebracht. Die akademische Laufbahn, die er begann, wurde ihm durch die unnachsichtige Abwehr der herrschenden Hegelschen Schule zugeriegelt. Der Mann, dessen Worten in Schrift und freien Lehrkursen eine Bedeutung zukam, wie kaum eines zeitgenössischen Professors — es sei nur an die Einladung der Studentenschaft erinnert, die ihn 1848/49 nach Heidelberg führte, wo er unter anderen auf den jungen Gottfried Keller eingewirkt hat, anschauungsbestimmend, durchaus nicht nehmend, sondern Welt und Leben im Wert erhöhend —, blieb ein in späteren Jahren von äußerer Sorge benöteter Privatgelehrter und hat, von Episoden unmittelbarer Wirksamkeit wie der Heidelberger abgesehen, nur allzusehr den „Feuer-Bach" als „Fluß ohne Bett" zu empfinden gehabt.

Das wohlgekannte Ausmünden dieser beiden vielverheißenden Leben, des Großvaters wie des Oheims, in Enge der äußeren Umstände ist nicht belanglos geblieben für die Gefühle, unter denen der Vertreter der dritten Generation, der Künstler, den Familiennamen trug. Es mag sodann, da heute soviel von Familieneigenschaften geredet wird, auch das noch gestreift sein, daß einer der Oheime, der geniale Mathematiker, nach welchem der Feuerbachsche Kreis in der Geometrie benannt ist, in geistige Umnachtung verfallen, ein anderer Oheim mit 39 Jahren eines plötzlichen Todes gestorben ist.

Der älteste Sohn des Juristen, Anselm (1798—1851), ist der Vater des Künstlers. Ihn hatte der Verkehr im Hause des Vaters von Männern wie Friedrich Thiersch, das klassizistische Treiben im damaligen München, überhaupt das Erblühen der verinnerlichten Altertumsfreude seit Winckelmann, zum klassischen Philologen gemacht, mit der besonderen Richtung auf die Kunst der Alten. Von äußeren und geistigen Lebenshöhen her sind wärmende und freundliche Strahlen auf die Knabenzeit dieses Ältesten im Feuerbachschen Hause gefallen, fürstliche Liebenswürdigkeiten von verschiedenen Seiten her, sowie unvergeßliche Berührungen mit der gütigen Anteilnahme Goethes. Aber es fallen auch schon frühe Schatten in diese Jugend, durch Anzeichen von Unkraft des Nervensystems und durch psychische Exaltationen; Dinge, welche veranlaßten, daß der Student für einige Zeit nach Dresden in die liebevolle Pflege der mit dem Vater befreundeten edlen Elise von der Recke gesandt ward. Dem Anschein nach tüchtig und dauernd gesundet, ward der junge Philologe nach Ablegung der Prüfungen Gymnasiallehrer in dem pfalzbayrischen Speyer, um bälder versorgt zu sein und den Hausstand mit dem geliebten Mädchen begründen zu können, von dem noch die Rede sein wird. In diesen Speyerer Jahren vollendet er (1833) sein berühmt gebliebenes Buch „Der Vatikanische Apollo", ein literarisches Kunstwerk voller Feinsinn und Schönheit, errichtet über dem damalig berühmtesten Kunstwerk der klassischen Antike. Das Ansehen dieses Buches (das noch
22 Jahren eine Neuauflage gefunden hat) bringt dem Lyceumsprofessor die aka-
Lehrstellung, auf die früher nicht ganz leicht verzichtet worden war; 1836 wird
Freiburg im Breisgau als Professor der Philologie und Altertumskunde berufen.

Aber diese Freiburger Wirksamkeit erlebt die vorausgesetzte starke und freie Entfaltung nicht mehr, unbeschadet der feinsinnigen „Griechischen Plastik“ und der kunstgeschichtlichen Abhandlungen, die aus dem Nachlaß von Hettner herausgegeben worden sind. Die Anzeichen, welche einst bei dem Studenten hervorgetreten waren, kehren allmählich wieder, wenn auch nun nicht in der Form mystizistischer Überspannungen, sondern eines vorzeitigen, schwermütigen Erlahmens und einer empfindlichen seelischen Reizbarkeit. Auch eine archäologische Reise von 1839/40 nach Italien öffnet nicht mehr den von ihr erhofften neuen Lebenstag; matter und stiller als zuvor kehrt der Gelehrte zurück. Die akademische Enge des noch recht beschaulich rückständigen Freiburg vermochte damals



Abb. 12. Amazonenschlacht. 1856. Oldenburger Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 78.)

als eine äußere Ursache dieses melancholisch passiven Leidgefühls aufgefaßt zu werden, auch von Feuerbach selber, und einigermaßen hoffnungsvolle Möglichkeiten, von alledem noch wieder frei zu werden, konnten dementsprechend nur von auswärts erwartet werden. Als Friedrich Creuzer in Heidelberg sich 1845 zur Ruhe setzte, schien sich eine solche Erlösung darzubieten durch das Hinübergelangen in die geistige Sphäre der badisch-unterländischen, protestantischen Universität, die unter den ersten in Deutschland strahlte. Aber der Traum verwirklichte sich nicht und die Enttäuschung „drückte dem Professor Feuerbach das Herz entzwei“, wie es in einer Erwähnung bezeichnet wird, die ich Heidelberger Erinnerungen entnehme.

Die Braut, um derentwillen der Archäologe Feuerbach sich nach dem rascher versorgenden Schulamt umgesehen hatte, war Amalie Keerl aus Ansbach, mit der er sich 1823 verlobte. Wir kennen sie aus dem Gedächtnisbilde, das die zweite Frau, diejenige,

die wir nun immer die Mutter Feuerbachs zu nennen gewohnt sind, aus der Seele des Gatten in sich herübergenommen hatte: ein Mädchen „von so seltener Anmut, Schönheit und Lieblichkeit des äußeren und inneren Wesens, daß, hätte Jean Paul sie gekannt, als er seinen Titan schrieb, niemand gezweifelt haben würde, Liane sei Amaliens Porträt“. 1826 ward Hochzeit gemacht, und nun begann in der alten Kaiserstadt am flutenden Rhein, auf die der breitmächtige hohe Salierdom herabschaut, die Spanne eines unaussprechlichen Glücks, eines beruhigten Vergessens aller durchlebten gesundheitlichen Störungen, des schönsten und fruchtbaren Lebensmuts. Der Plan zu dem Apollobuche ward im ersten Jahre der Ehe gefaßt, der seelische Inhalt dieser männlichen Jugend und ihres Beglücktseins weht durch das Werden des weiterhin in stiller, langsamer Arbeit zu Ende gereiften Buches.

1827 kam ein Töchterlein zur Welt und am 12. September 1829 ein Knabe, derjenige, von dem diese Blätter handeln. Aber von einer Kindbettkrankheit blieb ein nicht mehr völliges Gesunden der zarten Frau nach, und am 1. März 1830 ließ sie den Gatten mit den beiden kleinen Kindern allein.

Diese wurden nun zu mütterlichen Verwandten gebracht, nach Ansbach, wo auch der Großvater Feuerbach als Präsident des Appellationsgerichts mit dem Titel eines Wirklichen Staatsrats lebte. In einem Bureau dieses Gerichtes wurde damals Kaspar Hauser beschäftigt, und es ist ein eigenes anekdotisches Gedenken, daß der berühmteste und meistbesprochene aller Findlinge sich hilfreich beteiligt hat an den Kritzeleien und Zeichnungen, durch die der drei- und vierjährige Enkel des Präsidenten nach der Art der Kinder sein erkennendes Verhältnis zu der Umwelt zu gewinnen suchte. Daß in das Hauswesen, welches zu Speyer zerstört worden war, wieder eine Frau kam, war geradezu eine Notwendigkeit. Im Frühjahr 1834 ward ihm Henriette Heydenreich (1812—1894) zur zweiten Mutter und Gattin, eine Pfarrerstochter aus dem bayrischen Unterfranken. Keine bessere hätte es sein können; durch sie ist in das Kapitel von der zweiten Frau und von der Stiefmutter ein Blatt eingefügt worden, das alles anders geartete Theoretisieren der sich in Kargheit bindenden Seelen widerlegt.

So kam also die Familie in Speyer wieder zusammen, und 1836 erfolgte die schon erwähnte Übersiedelung nach Freiburg. Diese Stadt und nicht Speyer ist als des Künstlers Heimat aufzufassen. Insofern als in Freiburg der Knabe des Lebens und seiner Umgebung bewußt geworden ist, hier gespielt und gelernt, von hier die wesentlich haftenden Jugendeindrücke empfangen hat. Freiburg war damals keineswegs die ansehnlich aufgeblühte Pensionopolis von heute, die längst die einstige Festungsumwallung gesprengt hat, sondern war noch die eng zusammengeschlossene breisgauische Stadt von durchaus badisch-oberländischem Charakter. Aber wohl geeignet, gerade auch so, durch das unbewußte Wahrnehmen des Schönen künstlerisch zu befruchten. Sein Münster braucht niemanden zum Gotiker zu machen, aber es kann gar nicht anders, als sich mit seiner ästhetischen Feinheit und Harmonie in die Seele dessen prägen, der täglich zu dem holden Organismus dieses Mittelalterbaues, zu der klaren, unnachahmlich fein in ihren Linien empfundenen Herrlichkeit der Turmpyramide emporschaut. Dazu die köstliche Ebene, über die vom Schloßberg oder Lorettoberg der Blick hinüberschweift, über die Schwingungen des isolierten Kaiserstuhlgebirges hinaus, um endlich an den fernen, in Duft gemilderten Profilen des hohen Vogesenkammes einen Ruhepunkt zu finden, der nun kein Zugesperrtsein mehr ist. Und von Osten und Süden her um die Täler ausgebreitet, wie liebevoll umfangende Arme, die Schwarzwaldhöhen, mit dem mächtigen nahen „Schauinsland“ und den Wänden und Kuppen tief drinnen im Dreisamtal, mit ihren feinen silbernen Schattierungen und Sonderungen im Tageslicht der deutschen Sonne oder mit ihrem geschlossenen Einrücken in ein südlich machtvolles Ultramarin, wenn der Föhn über den Schwarzwald geht und über die dunkel ruhenden Berge die hangenden Wolken dahinstürmen. Freiburg wird und bleibt die Stadt von Anselm Feuerbachs Heimatgefühl, und zu dem späteren Heidelberg gewinnt er ein irgendwie vergleichbares Verhältnis nicht
Noch im „Vermächtnis“ sagt uns davon der siebenundvierzigjährige Mann; wer 'reiburg mit herzlichem Anteil kennt, jemals nach Freiburg heimgefahren ist, der



Abb. 13. Dante und die edlen Frauen von Ravenna. 1858. Karlsruher Galerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 82.)



Abb. 14. Kinderstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 86.)

weiß, daß das nicht unmittelbarer erweckt werden kann als hier durch ihn, da er, um alles Empfinden für Freiburg zusammenzufassen, des unauslöschlichen Eindrucks gedenkt, wenn endlich die Eisenbahn ihren Bogen um das Vorgebirge gegenüber Riegel beschrieb, „die ganze so geliebte Schwarzwaldkette sich aufrollte und die feine Spitze des Freiburger Münsters in der Ferne sichtbar wurde“.

Das ist die eine Eindruckswelt dieser Knabenjahre, und die andere ist der vergeistigte Ton im Hause des Professors, der Eltern. Mag diese der Knabe noch nicht im eigenen Ermessen empfangen, so wird er in desto phantasievollerer Wahrnehmung vor den Kupferstichen nach klassischen Veduten, nach Antiken oder nach Schöpfungen Michelangelos stehen, die ähnlich wie im Vaterhause Goethes in den Zimmern und Fluren hangen. Als er einmal erkrankt ist, gibt man ihm



Abb. 15. Kinderstudie. 1858.
Verwendet in Abb. 32.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 86 und 121.)

die Flaxmanschen Umrißzeichnungen zur Odyssee aufs Bett, was er nie vergißt; die Gedanken seiner schönen Neugierde umspinnen die Mappen im Studierzimmer des Vaters, welche die Blätter nach den Galerieschätzen der Antike und der Jahrhunderte seit der Renaissance umschließen.

An den Großvater und den Vater wird man bei den Veranlagungen dieser Jugend, wie später bei den Kämpfen des Mannes immer aufs neue zurückdenken. An das Ausdauernde, der Umwelt Trotzende dort, das ganz sich selber Folgende, von nichts äußerem Gebeugte, das Überwindende, was mit dem Großvater auch der Oheim Ludwig teilt; an den Vater dagegen mit dem erleidend gearteten Sichabsondern und Wegflüchten in die persönlichste Empfindungswelt. Beides ist dem Künstler mitgegeben worden und geblieben; aus beidem stellt sich vor unseren Augen die Heftigkeit der Skala

in Wollen und Entschlüssen, der spät gelöste Wechsel von Erwartungen und Enttäuschungen dar. Besonders gemahnt an den Vater die „ans Mimosenhafte streifende, feinfühlige Reizbarkeit, Stimm- und Verstimmbarkeit des ganzen seelischen Apparates“ (Allgeyer), aber immer bleibt am Ende in unserem Künstler, in der Mischung seines Temperaments, der Großvater der Sieger, immer wieder ringt sich der jüngste der drei Anselme aus der ermüdenwollenden Scheu und Flucht in das Bewußtsein seines guten Kampfes, des zukunftsicheren Erfolges in seiner Kunst und durch sie zurück.

Daß aber letzteres so werden, das Gesunde sich nachhaltig ausbreiten konnte, dessen Verdienst hat sicherlich die Erziehung mit. Keine engende pädagogische Systematik ist beteiligt, nicht einmal eine abgesonderte Kinderstube schiebt sich zwischen das Beisammen-



Abb. 16. Kinderstudie. 1858.
Verwendet in Abb. 32. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 86.)



Abb. 17. Kinderstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 86.)

sein mit der Mutter, den Eltern. Im übrigen tummeln diese Kinderjahre sich ungebunden aus im Spielen und Umherlaufen auf der Straße oder in der Natur; als einen glücklichen Straßenjungen sieht er sich selber aus der Erinnerung wieder. Nichts, was zum rechten Jungen gehört, darf fehlen, Turnen, Schwimmen, Schlittschuhlaufen, Radschlagen, Sichprügeln, Stelzengehen, und die heimlich hohe Jungenswonne des Schießens.

Und da ihm, was das Elternhaus zu geben vermag, nicht aufgedrängt und eingelöffelt wird, gewinnt er es schöner und wirklicher. Anregende und wertvolle Menschen gehen aus und ein, es wird viel gute Musik gemacht; Feuerbach selber hat zwar nie musiziert; aber welchen Anteil diese frühen musikalischen Eindrücke gehabt haben an der allgemeinen Schönheitserweckung in ihm, das würden wir herausfühlen, auch wenn er nicht ausdrücklich in frühen und späten Bildern die stoffliche Form für den Stimmungs-

ausdruck des schlechthin Poetischen dem Gedanken an die Musik entnommen hätte; nicht aus Willkür hält seine „Poesie“ in Karlsruhe die Geige in der ruhenden Hand.

Wie eine Selbstverständlichkeit, ohne daß wir irgendwann gefaßte Entschlüsse oder frühe Ermutigungen aufdecken können, ist bei den häuslichen Beschäftigungen immer das Zeichnen und Modellieren dabei. Eine Büste des Vaters wird zustande gebracht; der Vierzehnjährige erhält dann Privatunterricht bei dem Anatomiezeichner der Universität. Damit tritt nun also die absichtliche Nachhilfe, das Planhafte hinzu. Die Berufswahl des Künstlers kündet sich noch nicht als feste Bestimmung, aber als Möglichkeit an; in den Kreis der Feuerbachschen Familienbetätigungen tritt wie eine wesentliche Ergänzung, die noch fehlte, wie ein Abschluß der Kette, welche von den gedanklichen und ethischen Kräften herkommt und in dem Vater das Leben im Ästhetischen erreicht hat, das Gebiet des Umsetzens der Persönlichkeit in aktive ästhetische Wirkungen hinzu. — Es sind Skizzenbücher vom zehnten Jahre an erhalten geblieben, man hat sie also aufbewahrt. Sie enthalten nichts Ungewöhnliches, und das ist das Gesunde. Das naive Kind hat keine Kunst und man soll sie ihm nicht aufquälen. Es hat lediglich die Wahrnehmung und die unbegrenzte Frage, so lange bis ein inneres Erwachen, das schon bestimmte Lebensjahre voraussetzt, für nunmehrige Phantasie und Empfindung einen Weg in die künstlerische Ausdrucksgebung suchen kann. Dann aber wird diese Periode von unserem jungen Zeichner erreicht. Und davon sind auch ein paar Einzelblätter großen Formats erhalten, die schon gestalten, nicht bloß wiedergeben wollen. Alte Germanen, der schlafende Barbarossa, Nibelungenszenen.

Es sind die Jahre nach 1840, die frohe erwartungsvolle Zeit, die der Großvater Feuerbach von Rechts wegen noch hätte erleben müssen. Das „junge Deutschland“ ist vorübergezogen und erledigt. Friedrich Wilhelms IV. Thronbesteigung, der Rheinjubel gegen die französischen Gelüste, Beckers Rheinlied, die dankbare Liebe um Ernst Moritz Arndt, die akademische Wirksamkeit der Germanisten und Historiker haben die Romantik wieder aufgeweckt. Nicht mehr die alte von 1800 und danach, die die eignere, die intimer künstlerische war, aber überwiegend auch die psychisch unbeherrschte, durch sich selber zerrüttete. Eine männlichere, geklärtere, begnügtere Romantik, mit dem Stoffinhalt der hohen Freude an Heimat und Geschichte, mit dem sicheren Ziel — wenn auch noch nicht der sicheren Pfadfindung — des positiven Hinstrebens zu einer deutschen Nation.

Und wie die Dichtung der Hoffmann von Fallersleben, die liebevolle Popularisierung der Vorzeitschätze durch Simrock, die Geschichtschreibung der Raumer und des jungen Giesebrecht, so ist auch die Malerei dieser Jahre gesonnen. Sie erlebt ihre Entfaltung zur Vollromantik, die bei ihr die erstmalige ist, gänzlich im stofflich deutsch-historischen



Abb. 18. Kinderständchen. (Erste Darstellung.) 1858. Leipziger städtisches Museum.
(Zu Seite 87.)



Abb. 19. Balgende Buben. 1859.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 87 und 92.)

Sinne. Wir haben an dieser Stelle nichts davon zu sagen, wie viel oder wie wenig uns heute jene Wegrichtung künstlerisch oder kunstgeschichtlich bedeutet. Was hier interessiert, ist, daß damals eine neue Kunst werden will, welche im Einklang mit der ganzen Zeitrichtung trachtet, sich deutsch zu geben und als deutsch zu empfinden. Ob dazu ein äußerliches Greifen nach deutschen Stoffen hinreicht, ob überhaupt etwas Fruchtbares und Neues werden kann, wenn man für das eigentlich Künstlerische vorderhand nach bewährten fremden Ausdrucksformen langt — da doch die Hochrenaissance nur deshalb etwas in Reife Vollendetes hervorbrachte, weil sie in sich selber bodenständig war —, das alles ist eine Sache für sich. Wir wollen die Periode lediglich bezeichnen, da Kaulbachs Hunnenschlacht, seine Bilder zur Hermannschlacht, seine Faustzeichnungen die deutsche Welt mit ihrem Ruf erfüllten, da Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz seine deutschen Sagen und Geschichtsbilder malte, da die beiden überdauerndsten und persönlichsten unter ihnen allen, Moritz von Schwind und Ludwig Richter, ihre Lebensrichtung empfingen. Der junge Freiburger Professorensohn, der ein gut gebildeter und in der Klasse hervorragender Gymnasiast ist, steht in dieser freudig deutschen und sich lebendig wissenden Kunstbewegung als ungeduldig zu ihr hin verlangender Schüler mit darin.

Man sendet Zeichenproben von ihm nach Düsseldorf. Friedrich Wilhelm Schadow ist seit 1826 der Direktor der Düsseldorfer Akademie, die um diese Zeit in den Vordergrund tritt als bestgerühmte in jener literarischen und stofflichen Kunst. Die rheinische Kunststadt gilt für jugendlicher als München oder auch als Frankfurt, wo sich ein besonderer romantischer Kreis um die leisere Art der Veit und Steinle gruppiert. Dieses vermag Düsseldorf in einer Zeit, die eben nicht weiß, wie sehr sie das im wirklichen Sinne Künstlerische ausschaltet, und die daher imstande ist, aus der gedrillten Sachlichkeit des preußischen Wesens, das allzeit einen gewissen Fortschritts- und Gegenwartsgeist enthält, ein künstlerisches Verdienst zu machen. Worauf diese Art sich zugute tut, das läßt sich etwa durch die Worte strenge Zeichnung und höherer Stil bezeichnen, und dabei hat in Deutschland sie noch relativ am meisten Farbe. — An Schadow und seinen nun als Lehrer neben ihm stehenden Schüler Karl Lessing gehen diese aus Freiburg gesandten Zeichnungen. Lessing rät, der junge Feuerbach soll sein Abiturientenexamen machen und dann weiter sehen; Schadow: er könne nichts anderes als Maler werden und solle bald kommen. Die Situation im Elternhause, wo die Frage mit guten Bekannten erörtert wird, ist die, daß der Vater zögert, der Sohn den Kopf nur noch voll mit seiner Sehn-

[illegible]

[illegible]



[illegible]

[illegible] ordentlich benommen, man habe ihn lieb gewonnen. Schadow, der von wirklichen Künstlern, wie Rethel, zwar schon damals als mittelmäßig erachtete Maler, aber aristokratisch-repräsentative große Herr, zieht Feuerbach ganz in sein Atelier, nimmt ihn in Beschlag und macht aus ihm seinen persönlichen Famulus.

Im Februar 1846 wird Feuerbach in die Malklasse aufgenommen, macht sich im Herbst, nach einem Ferienbesuch in Freiburg, von dem Pinselwaschen und Paletteherrichten für Schadow frei, geht nun auch zu Lessing, „der noch der beste ist“, und wird schließlich, 1847, durch Schirmer, den Landschafter, nachhaltiger als durch alles andere angeregt.



Abb. 21. Studie für das Madonnenbild Abb. 22 (S. 94).
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

[illegible]



Abb. 23. Madonna. 1860. Dresdener Galerie.
Photographie und Verlag von F. Bruckmann in München. (Zu Seite 94.)

ernsteste gewogen, viel ernsthafter, als sie oft gesagt sein mögen. Da keimt denn bald, zuerst noch sich selber niederhaltend, die Kritik. Die unbestimmten Ideen, die der Freiburger Gymnasiast mitgebracht hat, sind sehr viel größere gewesen, als alles, was der Düsseldorfer Kunstschüler erlebt, was man dort ihm darzureichen und auszudeuten hat. Der glückliche Ton eines Empfängers, eines in die richtige Bahn gesetzten Adepten aus den ersten Briefen verfliegt sehr bald. Raffael und Michelangelo, ruft er aus, haben unablässig vor seiner Seele gestanden, sind mit ihm an den Niederrhein gezogen, an sie darf er hier gar nicht denken, um sich nicht elend zu fühlen. Aber es hilft ihm nicht[illegible] er muß an seine Größten denken; und eine förderliche Unzufriedenheit, ein Kummergefühl treten bald nicht mehr vorübergehend auf, sondern lassen [illegible] los. Mit spüren auch die Gespräche und Diskussionen mit anderen er-

schülern. Düsseldorf kann nur ein Provisorium sein, die Zeit ist eigentlich verloren. In Düsseldorf ist keine Kunst. Man sollte Bilder sehen, die Alten, wie die's gemacht haben; Italien ist in jenen Mitschülergesprächen genannt worden, bleibt auch in diesen Gedanken, was geschehen sollte, stehen. Aber deutlicher vor alles tritt das Moderne, am lebhaftesten die Rede ist von Belgien — Antwerpen — und schon Paris. Das sind die Orte, wo man durch Lehre, nicht bloß durch Schauen und Kopieren etwas werden könnte.

Keine leichten, fahrigen Stunden, die hier erlebt werden und die Briefe nach Freiburg befrachten. Der Jüngling von siebzehn, achtzehn Jahren kommt erstaunlich rasch



Abb. 23. Madonna. 1863. Schack'sche Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

voran, wird sehr ernst. Der durch keine halbwegs noch auffindbare Befriedigung wieder eingeschläferte Wille wird zu unabhängiger Macht in ihm. Seine Briefe fesseln gleichsehr durch so jung schon eingebrachte originale Erkenntnis, wie durch die Ernstlichkeit ihrer Gelübde. „Ich werde nie, nie mehr etwas machen, wobei nicht mein tiefstes Sein und Wesen erschüttert ist.“ Anfänglich hat er zuweilen über seine Unbefriedigung gewitzelt, dafür ist kein Raum mehr da. — Früher hatte man ihm Goethe verboten, jetzt liest er ihn, und liest ihn nicht, wie die meisten, in den verfrühten guten Willen, sondern in das eigene Leben, in das stark disponierte Verlangen und Bedürfen [illegible]in. Wanderers Sturmlied sagt er sich vor, richtet sich daran empor und streicht [illegible]rt des seltsamen, starken Gedichtes in der Anwendung auf den eigenen Genius [illegible] Natur und die alten Meister und womöglich eine bedeutende Lehre

sollen ihm ihr jegliches Vermögen geben, aber vor allen Dingen wird er sein Selbsteigener sein.

„Ich möchte nicht bloß Nachäffer und Anstreicher nach der Natur werden, ich möchte gern Seele, Poesie haben.“ „Ich fürchte mich vor der Nüchternheit und Hohlheit, die die jetzige Welt regiert. Man muß sich zurückflüchten zu den alten Göttern, die in seliger, kräftiger, naturwahrer Poesie den Menschen darstellen, wie er sein sollte.“ „Wenn ich allein bin, da fühle ich so innigst, was Kunst ist; dann ist es weniger Malerei, da stehen keine Töne, alles ist tiefe Seele. Da meine ich, man könne Künstler sein, ohne auch nur einen Strich zu tun. Da ist die Kunst etwas so Beruhigendes, Wohltuendes, Inniges, und komme ich dann unter andere Maler oder auf die Akademie, dann sind sofort alle Ideale eingesunken. Da stehen die Professoren, denen man's am Gesicht ansieht, daß sie ganz anders denken, und das sind erfahrene Leute, da muß ich doch unrecht haben. Da komme ich mir so erbärmlich vor und riesengroß wachsen die Schwierigkeiten, die vorher so klein schienen.“ So finden wir ihn schon bis an die letzten Probleme gelangt, bei allem Skrupel und halbverzagten Anflug von Ironie. „Aber so geht es: solange der Geist der Form noch nicht mächtig ist, steht er erhaben da. Später beginnt die Form den Geist zu beherrschen.“

Er studiert den Winckelmann und es verlangt ihn herzlich zu dem Vater, an seiner Hand möchte er tief hineintauchen ins griechische Leben, wie auf Orpheus' Gesang möchte er auf die Worte des väterlichen Deuters des reinen Hohen, Schönen lauschen. Er holt den Homer hervor, und den er einstmals für die Schulstunden zu präparieren gehabt hat, liest er jetzt.

So sinkt die germanisch-romantische Richtung in ihm zurück. Aber noch anders tut sie es, als bloß vor der Schönheit der alten Welt, die Gewalt über ihn gewonnen hat. Auch in dem inneren künstlerischen Bezug geschieht es, daß er jetzt erkennt und ausspricht, sich aus dem Geschichtlichen lösen zu müssen, um zu der „freien poetischen Empfindung“ zu gelangen (mit dem Hauptton auf dem Worte Empfindung).

So kann freilich der Entwurf nicht bestehen bleiben, den er in der Freiburger Zeit als größtes seiner künftigen Gemälde im Kopf getragen hat. Aus der Germanenschlacht wird zunächst genauer die kimbrische, die nun schon eine halb antike ist. „Edel, schön und großartig“ wird sie sein, schreibt er den Eltern. Auch die weitere gedankliche Wendung in eine Gigantenschlacht erwähnen seine Briefe. Das einstige Ergebnis aber dieses seines ältesten großen Planes wird die Amazonenschlacht sein. Gänzlich einen Entwurf abzutun ist nicht leicht seine Art. Für den Katalog seiner Werke bleibt bezeichnend, daß fast alle bedeutenden Pläne irgendwann auch zur Ausführung haben kommen müssen. Umgekehrt gesagt, ist jedes seiner großen Hauptbilder ein innerlich ausgetragenes und hat seine Vorgeschichte, die gewöhnlich eine jahrelange ist, ehe die eigentliche Arbeit daran beginnt.

Das Stoffliche in seinen jetzigen Entwürfen und Plänen, das doch schon nicht mehr mit deren Inhalt identisch ist, bestimmt sich aus seiner Lektüre und aus der Entwickelung, die er durch diese erfährt. Mächtig bewegt ihn das Alte Testament, vor dessen Gestalten ihm die gemalten Heiligen — nämlich die im nazarenischen und Schadowschen Geschmack — so fad wie faule Äpfel erscheinen. Zu eigenen Plänen und Arbeiten, durch die zwar die große Idee der Schlacht nicht beseitigt wird, reizt ihn in erster Linie Shakespeare, den er jetzt gleichfalls kennen lernt. Und zwar durch den „Sturm“, welcher durch seine Romantik die jungen Jahre stets am meisten fesselt; eine Reihe von Zeichnungen gehen aus der Lektüre des poetischen Dramas hervor.

Sonst entstehen eine Anzahl Porträts und darunter schon nicht ganz wenige von ihm selber. Wir bilden zwei davon ab (Abb. 1 und 2), von denen schon das erstere das Gefühl für den Raum mit einer erstaunlichen Feinheit erweist. Er hat durch [illegible]
hindurch gerne sein Selbstbildnis gemalt, erstens aus Modellma[illegible]
dem Bewußtsein, etwas Schönes zu malen. Schön aber ist
Feingliedrigkeit und gewissen Zartheit durchaus kein Ajax, dies
den eine breisgauische Gräfin eigens nach Freiburg hineinschickt



Abb. 24. Studie zur Iphigenie. 1861.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)

ausdruck des schlechthin Poetischen dem Gedanken an die Musik entnommen hätte; nicht aus Willkür hält seine „Poesie“ in Karlsruhe die Geige in der ruhenden Hand.

Wie eine Selbstverständlichkeit, ohne daß wir irgendwann gefaßte Entschlüsse oder frühe Ermutigungen aufdecken können, ist bei den häuslichen Beschäftigungen immer das Zeichnen und Modellieren dabei. Eine Büste des Vaters wird zustande gebracht; der Vierzehnjährige erhält dann Privatunterricht bei dem Anatomiezeichner der Universität. Damit tritt nun also die absichtliche Nachhilfe, das Planhafte hinzu. Die Berufswahl des Künstlers kündet sich noch nicht als feste Bestimmung, aber als Möglichkeit an; in den Kreis der Feuerbachschen Familienbetätigungen tritt wie eine wesentliche Ergänzung, die noch fehlte, wie ein Abschluß der Kette, welche von den gedanklichen und ethischen Kräften herkommt und in dem Vater das Leben im Ästhetischen erreicht hat, das Gebiet des Umsetzens der Persönlichkeit in aktive ästhetische Wirkungen hinzu. — Es sind Skizzenbücher vom zehnten Jahre an erhalten geblieben, man hat sie also aufbewahrt. Sie enthalten nichts Ungewöhnliches, und das ist das Gesunde. Das naive Kind hat keine Kunst und man soll sie ihm nicht aufquälen. Es hat lediglich die Wahrnehmung und die unbegrenzte Frage, so lange bis ein inneres Erwachen, das schon bestimmte Lebensjahre voraussetzt, für nunmehrige Phantasie und Empfindung einen Weg in die künstlerische Ausdrucksgebung suchen kann. Dann aber wird diese Periode von unserem jungen Zeichner erreicht. Und davon sind auch ein paar Einzelblätter großen Formats erhalten, die schon gestalten, nicht bloß wiedergeben wollen. Alte Germanen, der schlafende Barbarossa, Nibelungenszenen.

Es sind die Jahre nach 1840, die frohe erwartungsvolle Zeit, die der Großvater Feuerbach von Rechts wegen noch hätte erleben müssen. Das „junge Deutschland“ ist vorübergezogen und erledigt. Friedrich Wilhelms IV. Thronbesteigung, der Rheinjubel gegen die französischen Gelüste, Beckers Rheinlied, die dankbare Liebe um Ernst Moritz Arndt, die akademische Wirksamkeit der Germanisten und Historiker haben die Romantik wieder aufgeweckt. Nicht mehr die alte von 1800 und danach, die die eignere, die intimer künstlerische war, aber überwiegend auch die psychisch unbeherrschte, durch sich selber zerrüttete. Eine männlichere, geklärtere, begnügtere Romantik, mit dem Stoffinhalt der hohen Freude an Heimat und Geschichte, mit dem sicheren Ziel — wenn auch noch nicht der sicheren Pfadfindung — des positiven Hinstrebens zu einer deutschen Nation.

Und wie die Dichtung der Hoffmann von Fallersleben, die liebevolle Popularisierung der Vorzeitschätze durch Simrock, die Geschichtschreibung der Raumer und des jungen Giesebrecht, so ist auch die Malerei dieser Jahre gesonnen. Sie erlebt ihre Entfaltung zur Vollromantik, die bei ihr die erstmalige ist, gänzlich im stofflich deutsch-historischen



Abb. 18. Kinderständchen. (Erste Darstellung.) 1858. Leipziger städtisches Museum.
(Zu Seite 87.)



Abb. 19. Balgende Buben. 1859.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 87 und 92.)

Sinne. Wir haben an dieser Stelle nichts davon zu sagen, wie viel oder wie wenig uns heute jene Wegrichtung künstlerisch oder kunstgeschichtlich bedeutet. Was hier interessiert, ist, daß damals eine neue Kunst werden will, welche im Einklang mit der ganzen Zeitrichtung trachtet, sich deutsch zu geben und als deutsch zu empfinden. Ob dazu ein äußerliches Greifen nach deutschen Stoffen hinreicht, ob überhaupt etwas Fruchtbares und Neues werden kann, wenn man für das eigentlich Künstlerische vorderhand nach bewährten fremden Ausdrucksformen langt — da doch die Hochrenaissance nur deshalb etwas in Reife Vollendetes hervorbrachte, weil sie in sich selber bodenständig war —, das alles ist eine Sache für sich. Wir wollen die Periode lediglich bezeichnen, da Kaulbachs Hunnenschlacht, seine Bilder zur Hermannschlacht, seine Faustzeichnungen die deutsche Welt mit ihrem Ruf erfüllten, da Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz seine deutschen Sagen und Geschichtsbilder malte, da die beiden überdauerndsten und persönlichsten unter ihnen allen, Moritz von Schwind und Ludwig Richter, ihre Lebensrichtung empfingen. Der junge Freiburger Professorensohn, der ein gut gebildeter und in der Klasse hervorragender Gymnasiast ist, steht in dieser freudig deutschen und sich lebendig wissenden Kunstbewegung als ungeduldig zu ihr hin verlangender Schüler mit darin.

Man sendet Zeichenproben von ihm nach Düsseldorf. Friedrich Wilhelm Schadow ist seit 1826 der Direktor der Düsseldorfer Akademie, die um diese Zeit in den Vordergrund tritt als bestgerühmte in jener literarischen und stofflichen Kunst. Die rheinische Kunststadt gilt für jugendlicher als München oder auch als Frankfurt, wo sich ein besonderer romantischer Kreis um die leisere Art der Veit und Steinle gruppiert. Dieses vermag Düsseldorf in einer Zeit, die eben nicht weiß, wie sehr sie das im wirklichen Sinne Künstlerische ausschaltet, und die daher imstande ist, aus der gedrillten Sachlichkeit des preußischen Wesens, das allzeit einen gewissen Fortschritts- und Gegenwartsgeist enthält, ein künstlerisches Verdienst zu machen. Worauf diese Art sich zugute tut, das läßt sich etwa durch die Worte strenge Zeichnung und höherer Stil bezeichnen, und dabei hat in Deutschland sie noch relativ am meisten Farbe. — An Schadow und seinen nun als Lehrer neben ihm stehenden Schüler Karl Lessing gehen diese aus Freiburg gesandten Zeichnungen. Lessing rät, der junge Feuerbach soll sein Abiturientenexamen machen und dann weiter sehen; Schadow: er könne nichts anderes als Maler werden und solle bald kommen. Die Situation im Elternhause, wo die Frage mit guten Bekannten erörtert wird, ist die, daß der Vater zögert, der Sohn den Kopf nur noch voll mit seiner Sehn-

[illegible] nichts ge- [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Das [illegible]

Die fünf deutschen Lehrjahre. Düsseldorf. München.

1845–184[illegible]

[illegible] der Sechzehnjähriger, ein [illegible] freund- lich, [illegible] mit Empfehlungen an [illegible] Düsseldorfer Häuser ausgerüstet, war [illegible] unmittelbar [illegible] Familie erwartet. [illegible] Bekanntschaft machen mit dem bekannten Heidelberger Philo- sophen Kapp, [illegible] Und die Tochter, Johanna Kapp, [illegible] tragischem Ab- schluß [illegible], welches, durch eine unerfüllbare Liebe [illegible], in den Erinnerungen an so manchen bedeu- tenden Mann, der zu ihr hin ver- langte — unter anderen Hoffmann von Fallersleben, Gottfried Keller —, herz- bewegende Spuren hinterlassen hat. Unsern jungen Freiburger protegiert sie, wozu sie nach Art solcher ge- bundenen Frauen neigt, denen noch das Gern-Kameradsein mit Jüngeren übrigbleibt. Sie ist bei seiner gesell- schaftlichen Einführung in Düsseldorf dabei, und er mit erfreutem Eifer berichtet nach Hause, daß Johanna gesagt habe, er habe sich ordentlich benommen, man habe ihn lieb ge- wonnen. Schadow, der von wirklichen Künstlern, wie Rethel, zwar schon da- mals als mittelmäßig erachtete Maler, aber aristokratisch-repräsentative große Herr, zieht Feuerbach ganz in sein Ate- lier, nimmt ihn in Beschlag und macht aus ihm seinen persönlichen Famulus.

Im Februar 1846 wird Feuerbach in die Malklasse aufgenommen, macht sich im Herbst, nach einem Ferien- besuch in Freiburg, von dem Pinsel- waschen und Paletteherrichten für Schadow frei, geht nun auch zu Lessing, „der noch der beste ist", und wird schließlich, 1847, durch Schirmer, den Landschafter, nachhaltiger als durch alles andere angeregt.



Abb. 20. Kinderstudie. 1858.
Verwendet in Abb. 62.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 86.)



Abb. 21. Studie für das Madonnenbild Abb. 22 (S. 94).
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Es ist erlaubt, so kurz über diese Dinge zu sprechen. Düsseldorf bedeutet für Feuerbach im wesentlichen, daß er bemerkenswert frühe inne wird, hier sei nichts Besonderes für ihn zu holen. Wenn einer, so ist er mit ganzer Seele bei seiner Sache. Und soweit er kein zu Leichtigkeit und Fülle elementarer Genialität geborener Künstler ist, so ist es diese seine absolute Hingabe und hohe Vorstellung, im Verein mit angeborenem oder erzogenem Geschmack und mit guter, klarer Denkbildung, was ihn von Stufe zu Stufe treibt und von innen her fördert. Jeder ihm gegebene Wink, jedes Wort der Anleitung und des Tadels haften mit stärkster, unzerstreuter Wirkung, werden aufs



Abb. 22. Madonna. 1860. Dresdener Galerie.
Photographie und Verlag von F. Bruckmann in München. (Zu Seite 94.)

ernsteste gewogen, viel ernsthafter, als sie oft gesagt sein mögen. Da keimt denn bald, zuerst noch sich selber niederhaltend, die Kritik. Die unbestimmten Ideen, die der Freiburger Gymnasiast mitgebracht hat, sind sehr viel größere gewesen, als alles, was der Düsseldorfer Kunstschüler erlebt, was man dort ihm darzureichen und auszudeuten hat. Der glückliche Ton eines Empfängers, eines in die richtige Bahn gesetzten Adepten aus den ersten Briefen versiegt sehr bald. Raffael und Michelangelo, ruft er aus, haben unablässig vor seiner Seele gestanden, sind mit ihm an den Niederrhein gezogen, an sie darf er hier gar nicht denken, um sich nicht elend zu fühlen. Aber es hilft ihm nicht, er muß an seine Größten denken: und eine förderliche Unzufriedenheit, ein Darben und Hungergefühl treten bald nicht mehr vorübergehend auf, sondern lassen ihn nicht mehr los. Wir spüren auch die Gespräche und Diskussionen mit anderen ernsthaften

schülern. Düsseldorf kann nur ein Provisorium sein, die Zeit ist eigentlich verloren. In Düsseldorf ist keine Kunst. Man sollte Bilder sehen, die Alten, wie die's gemacht haben; Italien ist in jenen Mitschülergesprächen genannt worden, bleibt auch in diesen Gedanken, was geschehen sollte, stehen. Aber deutlicher vor alles tritt das Moderne, am lebhaftesten die Rede ist von Belgien — Antwerpen — und schon Paris. Das sind die Orte, wo man durch Lehre, nicht bloß durch Schauen und Kopieren etwas werden könnte.

Keine leichten, fahrigen Stunden, die hier erlebt werden und die Briefe nach Freiburg befrachten. Der Jüngling von siebzehn, achtzehn Jahren kommt erstaunlich rasch



Abb. 23. Madonna. 1863. Schackſche Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

voran, wird sehr ernst. Der durch keine halbwegs noch auffindbare Befriedigung wieder eingeschläferte Wille wird zu unabhängiger Macht in ihm. Seine Briefe fesseln gleichsehr durch so jung schon eingebrachte originale Erkenntnis, wie durch die Ernstlichkeit ihrer Gelübde. „Ich werde nie, nie mehr etwas machen, wobei nicht mein tiefstes Sein und Wesen erschüttert ist.“ Anfänglich hat er zuweilen über seine Unbefriedigung gewitzelt, dafür ist kein Raum mehr da. — Früher hatte man ihm Goethe verboten, jetzt liest er ihn, und liest ihn nicht, wie die meisten, in den verfrühten guten Willen, sondern in das eigene Leben, in das stark disponierte Verlangen und Bedürfen hinein. Wanderers Sturmlied sagt er sich vor, richtet sich daran empor und streicht kein Wort des seltsamen, starken Gedichtes in der Anwendung auf den eigenen Genius aus. Die Natur und die alten Meister und womöglich eine bedeutende Lehre

sollen ihm ihr jegliches Vermögen geben, aber vor allen Dingen wird er sein Selbsteigener sein.

„Ich möchte nicht bloß Nachäffer und Anstreicher nach der Natur werden, ich möchte gern Seele, Poesie haben." „Ich fürchte mich vor der Nüchternheit und Hohlheit, die die jetzige Welt regiert. Man muß sich zurückflüchten zu den alten Göttern, die in seliger, kräftiger, naturwahrer Poesie den Menschen darstellen, wie er sein sollte." „Wenn ich allein bin, da fühle ich so innigst, was Kunst ist; dann ist es weniger Malerei, da stehen keine Töne, alles ist tiefe Seele. Da meine ich, man könne Künstler sein, ohne auch nur einen Strich zu tun. Da ist die Kunst etwas so Beruhigendes, Wohltuendes, Inniges, und komme ich dann unter andere Maler oder auf die Akademie, dann sind sofort alle Ideale eingesunken. Da stehen die Professoren, denen man's am Gesicht ansieht, daß sie ganz anders denken, und das sind erfahrene Leute, da muß ich doch unrecht haben. Da komme ich mir so erbärmlich vor und riesengroß wachsen die Schwierigkeiten, die vorher so klein schienen." So finden wir ihn schon bis an die letzten Probleme gelangt, bei allem Skrupel und halbverzagten Anflug von Ironie. „Aber so geht es: solange der Geist der Form noch nicht mächtig ist, steht er erhaben da. Später beginnt die Form den Geist zu beherrschen."

Er studiert den Winckelmann und es verlangt ihn herzlich zu dem Vater, an seiner Hand möchte er tief hineintauchen ins griechische Leben, wie auf Orpheus' Gesang möchte er auf die Worte des väterlichen Deuters des reinen Hohen, Schönen lauschen. Er holt den Homer hervor, und den er einstmals für die Schulstunden zu präparieren gehabt hat, liest er jetzt.

So sinkt die germanisch-romantische Richtung in ihm zurück. Aber noch anders tut sie es, als bloß vor der Schönheit der alten Welt, die Gewalt über ihn gewonnen hat. Auch in dem inneren künstlerischen Bezug geschieht es, daß er jetzt erkennt und ausspricht, sich aus dem Geschichtlichen lösen zu müssen, um zu der „freien poetischen Empfindung" zu gelangen (mit dem Hauptton auf dem Worte Empfindung).

So kann freilich der Entwurf nicht bestehen bleiben, den er in der Freiburger Zeit als größtes seiner künftigen Gemälde im Kopf getragen hat. Aus der Germanenschlacht wird zunächst genauer die kimbrische, die nun schon eine halb antike ist. „Edel, schön und großartig" wird sie sein, schreibt er den Eltern. Auch die weitere gedankliche Wendung in eine Gigantenschlacht erwähnen seine Briefe. Das einstige Ergebnis aber dieses seines ältesten großen Planes wird die Amazonenschlacht sein. Gänzlich einen Entwurf abzutun ist nicht leicht seine Art. Für den Katalog seiner Werke bleibt bezeichnend, daß fast alle bedeutenden Pläne irgendwann auch zur Ausführung haben kommen müssen. Umgekehrt gesagt, ist jedes seiner großen Hauptbilder ein innerlich ausgetragenes und hat seine Vorgeschichte, die gewöhnlich eine jahrelange ist, ehe die eigentliche Arbeit daran beginnt.

Das Stoffliche in seinen jetzigen Entwürfen und Plänen, das doch schon nicht mehr mit deren Inhalt identisch ist, bestimmt sich aus seiner Lektüre und aus der Entwickelung, die er durch diese erfährt. Mächtig bewegt ihn das Alte Testament, vor dessen Gestalten ihm die gemalten Heiligen — nämlich die im nazarenischen und Schadowschen Geschmack — so fad wie faule Äpfel erscheinen. Zu eigenen Plänen und Arbeiten, durch die zwar die große Idee der Schlacht nicht beseitigt wird, reizt ihn in erster Linie Shakespeare, den er jetzt gleichfalls kennen lernt. Und zwar durch den „Sturm", welcher durch seine Romantik die jungen Jahre stets am meisten fesselt; eine Reihe von Zeichnungen gehen aus der Lektüre des poetischen Dramas hervor.

Sonst entstehen eine Anzahl Porträts und darunter schon nicht ganz wenige von ihm selber. Wir bilden zwei davon ab (Abb. 1 und 2), von denen schon das erstere das Gefühl für den Raum mit einer erstaunlichen Feinheit erweist. Er hat durch sein Leben hindurch gerne sein Selbstbildnis gemalt, erstens aus Modellmangel und zweitens aus dem Bewußtsein, etwas Schönes zu malen. Schön aber ist er, wenn auch bei seiner Feingliedrigkeit und gewissen Zartheit durchaus kein Ajax, dieser Anselm Feuerbach, um den eine breisgauische Gräfin eigens nach Freiburg hineinschickt und fragen läßt, wann



Abb. 24. Studie zur Iphigenie. 1861.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)

man ihn sehen kann, und dessen Schönheit schon der Instinkt der unschuldigen Kinder empfindet. Neben dem feinen Schnitt seines Kopfes und Profils liegt diese Schönheit in dem Kontrast der vollen dunklen, nußbraunen Haare zu den blauen Augen. Von Knabenzeiten her weiß er das, ist aber auch so sehr gewöhnt, es zu wissen, daß es ihm geradezu abrückt aus dem Persönlichen und er davon nicht anders, als wie von einem Teil des allgemeinen Objektiven spricht. Wir werden nicht vergessen, daß das ganze Wesen des Künstlers Bekennen ist und nicht Verleugnen. Was alles nicht ausschließt, daß eine derartig offene künstlerische Befriedigung durch sich selbst auch unerträgliche Eitelkeit genannt wird von solchen Bekannten, die keine Veranlassung nehmen, sich intimer mit dem psychologisch Zugehörigen zu beschäftigen.

Allgeyer hat darauf hingewiesen, wie seinen Freund eigentlich zu allen Zeiten jeweils zwei künstlerische Hauptwerke gleichzeitig und wie in einer Ergänzung beschäftigt haben,



Abb. 25. Garten des Ariost. 1862. Schacksche Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 113.)

neben denen natürlich kleinere Arbeiten noch hergehen mögen. So schon hier. Die „Kimbernschlacht" bleibt als das eine Hauptwerk stehen. Es macht gar nachdenklich über das Phänomen der Entwickelung eines großen Künstlers, rückt ein Leben, falls es überhaupt innere Geschlossenheit hat, gar nahe zusammen: wenn man auf der beschriebenen Rückseite der an die Eltern geschickten Skizze der Kimbernschlacht von 1845, also aus den Worten des Sechzehnjährigen liest, wie das Bild werden soll, und wie es dann ein Menschenalter später, in der „Amazonenschlacht", tatsächlich geworden ist: „Ich dachte mir einen unbestimmt trüben Himmel; ein Lichtstrahl . . . beleuchtet, nicht zu grell, die Hauptgruppe. Eine nicht große, sondern gedämpfte Farbenpracht denke ich mir; bestimmte grauliche Farben, die brillant wirken durch die starke Beleuchtung." Schon wie das Programm überhaupt eines viel später von ihm eingenommenen koloristischen Standpunktes lesen sich diese Worte, wie ein Müssen, daß er gar nicht umhin kann, seinerzeit zu erfüllen.

Was sich nun aber geschwisterlich jünger neben die künstlerische Erstgeburt des heroischen Schlachtgedankens stellt, das ist die gewonnene poetisch-geistige Beziehung

zur Antike im Sinne seiner oben zitierten Worte. Ihr entnimmt er den zweiten Gemäldeplan. Mit reifer Sicherheit, die überrascht bei so jungen Jahren — welche doch das Hohe und Poetische im Pathos zu erkennen pflegen —, findet er die Verkörperung echtester hellenischer Anschauung vom Poetischen in dem bacchischen Mythenkreise. Die Ewigkeitskraft der Poesie in ihrer göttlichen Heiterkeit, ihre sieghafte Überlegenheit über das Erdenniedere und das Rohgewaltsame, das ist es, was diese Szenen und Entwürfe darzustellen suchen. Unsere Abbildung 4 gibt eine solche Ölskizze wieder: Bacchus schwingt sich auf dem Pegasus von den Menschen hinweg, denen er den Rebstock hinterläßt. Wie ist das gemacht; man meint, er sei schon in Paris gewesen, habe Delacroix und Ähnliches gesehen. Und wo ist da der übliche Anfänger noch, der die Figuren bloß nebeneinanderstellt? So ineinander komponiert nur die reif erlernte Schulung oder die ganz starke künstlerische Anschauungsphantasie.

Wohl schon vorher, vor dieser Skizze, war ein flötenspielender alter Faun mit schlafendem Bacchus gemalt worden (Abb. 3). Er gefiel Schadow und dem Professor Sohn und wurde denn auch, ich denke von den Eltern, nach Karlsruhe an den Landesherrn, Großherzog Leopold, eingereicht, so daß er ein Stipendium einbrachte und selber zuletzt noch in die Karlsruher Galerie gelangt ist.

Aber trotz jener wohltuenden Anerkennung durch die Professoren und trotz der Anregung, die Feuerbach durch Schirmer verspürte, — er kam mit den Düsseldorfer Lehrern innerlich nicht wieder zusammen. Und sie kamen es nicht mehr mit ihm. Schadow, durch Verschiedenes persönlich geärgert, konnte das Wort von der „verfrühten" und „falschen Meisterschaft" des achtzehnjährigen Schülers in Umlauf setzen, so, daß ihm die Berechtigung nicht gut bestritten werden konnte. Feuerbach selber aber hatte überreichlich genug, als er zu Anfang des Jahres 1848 der Düsseldorfer Akademie den Rücken wandte. —

Erneute Beratung im Elternhause, unter Zuziehung von auswärts noch vermehrter Freundesstimmen. Und sorgenvoller als 1845; man war doch unsicher geworden über das künftige Endergebnis des Lehrganges, ja sogar hinsichtlich des Talents überhaupt. Hatte der Sohn so oft nach Belgien und nach Paris hingewiesen, so entschied in dem erweiterten Familienrat die befreundete tagesläufige Kunstbildung für München, wo der berühmte Kaulbach war. So also kam Feuerbach dorthin. Um Kaulbach kümmerte er sich so viel wie gar nicht. Er trat bei dem eben neuberufenen Akademieprofessor Karl Schorn (1803—1850) ein, dem „richtigen Stammvater der Piloty-Schule", wie er bezeichnet worden ist, und der gemalten historischen Unglücksfälle. Aber Feuerbach hat diesem Schülerverhältnis nichts Festzustellendes verdankt.

So hat er die stürmischen Jahre 1848/49 in der Isarstadt erlebt, wo kurz vorher die Affäre der Lola Montez so große Aufregung hervorgebracht, die Abdankung König Ludwigs herbeigeführt hatte, wo seitdem aber ziemliche Ruhe eingetreten war. In seine uns erhaltenen Briefe blicken die politischen Ereignisse in ganz Deutschland, selbst der badische Aufstand, bemerkenswert spärlich hinein, fast nur als gelegentlich störende Reiseunbequemlichkeit. Der Jüngling, der vor wenig Jahren sich mit begeistert hat in den romantisch-deutschen Ideen und dessen Altersgenossen auf die Barrikaden oder in den Freiheitskampf der Schleswig-Holsteiner ziehen, er steht uns jetzt als der einseitig in seine Kunst gewandte junge Maler gegenüber, und wenn daneben Sinn für anderes übrig bleibt, so füllt diesen Rest der vergnügungsfrohe Münchner Lebenshumor hinlänglich aus. Feuerbach ist jetzt nicht mehr in Familienpension, wie in Düsseldorf, sondern wohnt allein; er braucht viel Geld, sogar sehr viel, und treibt im Münchner Strudel mit, so wie die Tage es bringen; noch nach vielen Jahren erinnern sich Damen daran, wie beim Fasching von 1849 der schöne junge Feuerbach als Wappenträger der Künstlerschaft festlich im Kostüm geschritten sei. Es ist die kurze, im üblichen Sinne genußfrohe Spanne seines Lebens. Dazu kommt Gesellschaftliches,
lungen, die der Vater an Thiersch, an Minister usw. und in
Freund Schwanthaler mitgegeben hat. — Er hatte neuerdings e
sammen mit seinem ein paar Jahre älteren Vetter Karl Ro



Abb. 26. Studie zur Iphigenie. 1861.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)



Abb. 27. Bildnis einer Römerin (Nanna). 1861. Schacksche Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 114.)

bekannten Tiermaler), der schon in Düsseldorf sein Kamerad gewesen war. Die Professorenlehre beginnt vorübergehend schon hinter ihm zu liegen. Mit der ganzen kritischen Bestimmtheit solcher sich emanzipierenden Jahre schreibt er über Kunst und Künstler nach Hause. Im Anerkennen wie im Verwerfen mit der undifferenzierten Stilistik, die hinzugehört, aber von Oberflächlichkeit und Schnellfertigkeit darum doch fern. Es hat etwas Mitergreifendes, wie er seine Enttäuschung durch die Corneliusschen Fresken schildert: o weh, sind d a s die olympischen Götter, die ihm der Vater gedeutet hat; ist das Cornelius, der große Cornelius? Einen positiven und bedeutenden Eindruck dagegen bringt auf ihn die abgeklärte Poesie der Rottmannschen Fresken unter den Hofarkaden

hervor; immerhin spüren wir, daß ihre Welt sich mit der seinen nicht oder noch nicht unmittelbar berührt. Sein Alles ist die Pinakothek, freudig überläßt er sich Rubens, den er in Düsseldorf immer geahnt hat. Er möchte die Kinder mit dem Früchtekranz kopieren; nur da dieses Bild besetzt ist, wendet er sich zu „Simson und Delila" und vollendet die sorgfältige Kopie, die von ihren Kennern als Leistung gerühmt wird.

Schon in dem oben erwähnten Faunbilde hatte er Kinder angebracht. Die Vorliebe für das nackte Kind, die für Feuerbach immer charakteristisch bleibt, ja mit in erster künstlerischer Reihe steht bei ihm, braucht nicht erst durch Rubens geweckt zu erscheinen. Sie ist ihm aber jedenfalls durch Rubens bestätigt und vermehrt worden; wir werden seine Kinderbilder nicht betrachten, ohne gleichzeitig an Rubens denken zu müssen, durchaus nicht im Sinne einer fortdauernden Abhängigkeit des neueren Künstlers, sondern in dem der kongenialen Freude und freien Herrschaft über das unruhig-fröhliche und so höchst natürliche Sujet. (Ob wir nötig haben, darauf hinzuweisen, daß auch eine „Amazonenschlacht" von Rubens sich in München befindet, wird eine relativ belanglose Frage bleiben.) Danach erscheint dem brieflich Berichtenden Rubens als überwunden. Nach ein paar Münchner Monaten meldet er, er sei aus dem Rubensisieren heraus; Murillo ist ihm vor den großen Vlaemen getreten.

Wir spüren letzteren noch in dem Bilde, das er malt und ausstellt, ein Bild von $3^1/_2$ Meter Breite: lebensgroße Amoretten, die den jugendlichen Pan nach dem Olymp entführen. Die Ausstellung bringt einen vollkommenen Mißerfolg. Der einzige, von dem Feuerbach erfährt, daß er das Bild verteidigt habe, ist Karl Rahl.

Dieser an den Venezianern und der römischen Schule gebildete Künstler, der als bedeutender Kolorist galt und sich in dieser Phase seines Wanderlebens, Bildnisse und Historien malend, in München aufhielt, beginnt auf Feuerbach Eindruck zu machen. Er hält sich an ihn und findet das lebhafte Gegeninteresse des anerkannten Meisters. Aber bemerkenswert genug hat auch Rahl den Schüler nicht in seine Art gezogen. Ein Plan zerschlägt sich, daß Feuerbach mit ihm nach Italien, Rom gehen soll. Schließlich steht er auch in München wieder allein, mit dem Gefühl, keinen rechten Lehrer zu haben und keinen zu finden. In seinen Briefen tritt aus den Enttäuschungen nun immer lebhafter das Sich-selber-aufrichten zu seiner Zuversicht hervor. Die Töne setzen ein, wie sie sich durch die Briefe seines ganzen Lebens ziehen: die hohe Befriedigung in dem, womit er jeweils beschäftigt ist, durch die vollkommenste Hingabe an die jedesmalige Arbeit, ein Einsetzen für sie so sehr mit aller Kraft, daß er von Fall zu Fall, soweit es sich überhaupt um größere Arbeitsideen handelt, seine unter allen vollendetste Schöpfung unter den Händen zu haben glaubt. „Nur dies einzige Bild gebe das Schicksal, daß ich vollende, dann will ich getrost zu Grabe fahren; Ihr sollt sehen, das findet seines Gleichen nicht wieder."

Die Worte beziehen sich auf das Bild „Bacchus unter den Seeräubern", eines der ganz wenigen, die er als bestimmten und wichtigen Plan in sich getragen und doch nicht zur letzten Ausführung gebracht hat. Was er davon erzählt, läßt einen Entwurf von packender Kraft ersehen. Der Inhalt ist auch hier wiederum der Sieg der göttlichen Schönheit über die Fesseln, in welche die Barbarei sie schlagen will. Es ist die letzte Potenz, die die an Bacchus angelehnten Ideen in ihm erreicht haben; die bald folgenden Wendungen in seinem Studiengang sind es, die ihn aus diesem Gedankenkreise davongeführt haben.

Alles in allem zwei Jahre, die für seine Entwickelung durchaus nicht verloren sind, aber doch die deutlichen Zielweisungen nicht enthalten, die seine „frühzeitige Meisterschaft" ungeduldig begehrt. Daß er die zwei Jahre an München drangegeben hat, erscheint ihm nutzlos; spielerisch und eitel vertan kommt ihm seine dortige Zeit vor, er bezieht es auch auf den Menschen, vergleicht sich in seinem kunstmalermäßigen Sammetkostüm einem Pfau. So endet er in flehenden Bitten an die Eltern, ihn nach
Paris, Florenz zu lassen, gleichviel, nur weg von hier
Noch Ende 1849 muß er nach Freiburg zurückgekehrt s
ihn in Antwerpen, wiederum nach einem, diesmal beruhi



Abb. 28. Iphigenie. 1862. Darmstädter Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 104.)

Antwerpen und Paris. (Karlsruhe.)

1850—1854.

Wieder mit Karl Roux zusammen geht er dorthin. Antwerpen war die bedeutendste Schule in Belgien; der Begründer der modernen belgischen Malerei, der Kolorist und Historienmaler Wappers, stand an der Spitze der Akademie, neben ihm in verwandter Richtung wirkten als Jüngere Gallait, de Biëfve und de Keyser. Man gibt nicht viel auf den „höheren Stil", aber hat lebendigen Natursinn und gute, frische Farbengebung. Ein künstlerisches Milieu, das sich aus der wieder aufgenommenen großen vlaemischen Tradition wie den neuen Pariser Anregungen zusammensetzt und das am letzten Ende seine Schüler auf den Pariser Kolorismus selber hinweisen wird, ganz ebenso, wie dies in Deutschland auf ihren Triumphreisen durch Europa die Gemälde Gallaits getan haben.

Hier kann man malen, die Mittel beherrschen lernen. Nach dem Wechsel von schweren Enttäuschungen und aufrichtenden Entschlußräuschen, der die letzten Jahre unseres jungen Künstlers bezeichnet, kehrt nunmehr in Antwerpen eine behagliche Ruhe bei ihm ein, die wir doch nicht aus der vlaemischen Gemütsart, die um ihn her ist, ableiten könnten. Ganz zufrieden fängt er noch einmal als Schüler von vorne wieder an. Das vertrauensvoll hingebende Studium tritt vor die gewohnte stürmische Produktivität an Entwürfen. „Kein Ort wie Antwerpen ist mehr geeignet, so recht begreifen zu lehren, wieviel Handwerker der Künstler sein muß und daß dann, nach vorhandenem Meisterbrief, erst der Geist kommt, der ihn vor den anderen auszeichnet und adelt." Also wieder das Können voran und insofern auch die „Form", wovon er schon in Düsseldorf in ähnlicher Beziehung gesprochen. Tüchtige Lehrer und die Natur, davon will er dann schon persönlich weiterkommen; denn damit allein getan ist es nicht. Für eine Weile vermissen wir über diesem ganz beruhigten unseren unbegnügten Feuerbach. Auch die großen Themata der älteren Studienjahre nebst der inhaltlichen Sehnsucht zur Antike sinken in episodische Vergessenheit. Hier in Antwerpen wird ihm überhaupt die Erfindung das vorläufig Sekundäre, vertagt sich alles über dem Malenlernen. Auf die Romantik oder den Hellenismus seiner großen Gemäldeideen folgen nunmehr Vorwürfe, die minder persönlich sich in den konkreten Stoffkreis dessen fügen, was damals allgemeiner gemalt wird: ein betender Mönch, Kirchenräuber, eine junge Hexe, die zum Scheiterhaufen geführt wird.

Eine Anzahl der früheren Düsseldorfer Akademiebekannten war in Antwerpen wiedergefunden worden, denn die Begeisterung der jungen Generation für die belgische Malerei war allgemein, auch Feuerbach nur ihrer Sehnsucht und ihrem Weiterverlangen gefolgt. Andere deutsche oder deutschsprechende Landsleute gesellten sich hinzu. Unter ihnen der Baseler Stückelberg, der nachmals erzählt hat: „Eindrücklich bleibt mir immer, wie Feuerbach in den ersten Tagen, da ich fieberkrank in Antwerpen lag, und bevor wir uns einander noch näher gestanden, stundenlang an meinem Bett saß und mir mein Alleinsein versüßte. Es war dies ein Zug von Herzensgüte, die mancher, der Feuerbach nur oberflächlich, etwa von der Seite grenzenlosen Ehrgeizes kannte, nicht bei ihm suchte."

Dann folgt aus jener schon gestreiften inneren Logik auf Antwerpen nunmehr das langersehnte Paris, von Mitte 1851 ab. In eine Epoche, auf die heute die Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte so lebhaft wie auf keine andere gerichtet ist, tritt er hinein. Es ist die Zeit, da die werdende moderne Malerei, die Kunst der Farbe und der inneren Form, sich gegen den Klassizismus emporringt, ja schon im Siege steht. Der junge Feuerbach kommt wegen dieser neuen Kunst; die Ingres usw. werden kaum von ihm gesehen. Wie fast alle die jungen Franzosen, welche nachmals etwas bedeuten werden, und wie die nicht unerhebliche Reihe der Deutschen, die mit oder bald nach Feuerbach nach Paris kommen, geht er zu Couture, über dessen großem Erfolg mit den „Römern

der Verfallzeit“ (1847) man damals allgemein den sehr viel stärkeren Delacroix übersah. „Er nahm Couture, weil dieser die bequemste Formulierung des Neuen war, das man in Paris suchte.“ (Meier-Gräfe, Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst.) Noch im „Vermächtnis“ sagt er, er habe in ihm den Meister, den er brauchte, gefunden. Troyon, Rousseau, Delacroix, Decamps treten ihm zwar, hier im Rückblick von 1876, noch vor die Erwähnung des Lehrers. Durch den gewonnenen Abstand kommen sie deutlicher zu ihrem Recht; durch sie war es „eine Zeit der echten Kunstblüte, deren kräftige Luft wir atmeten“. Wir brauchen uns angesichts der Psychologie solcher Rückblicke, der Postskripta, die die verlängerte Erinnerung vornimmt, nicht über den Widerspruch zu ergehen, sondern es lediglich hinzuzumerken, daß er in den unmittelbaren Jugendbriefen aus Paris den stürmischen Courbet ohne allen Zweifel als den größten



Abb. 29. Skizze zur Pietà.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 118.)

Künstler schätzt, sobald er damals einen weiteren Namen neben den dankbar verehrten Couture stellen will. Unbeschadet der gleichen, weil zeitentsprungenen, zu dieser Zeit lebendig werdenden Instinkte, die uns verschiedentlich zum Parallelgedanken an Delacroix bei Feuerbach herausfordern.

Er kopiert Rembrandt und Veronese, aber noch mehr reizen ihn die Spanier, Ribera und Velasquez. Nur daß er an die schönsten ihrer Bilder wegen der vielen Kopistinnen nicht herankommen kann. So schafft er sich einen Ersatz in kleineren Werken zweiten Ranges in der spanischen Galerie.

In Paris gewinnt Feuerbach das Fundament seiner künstlerischen Ausbildung. Insofern wird ihm dieser Aufenthalt zum „glücklichen Wendepunkt“. Hier findet er die persönliche Führung, die Dauerndes gibt, das befreiende Weitergelangen von der ausgedachten akademischen Schablonenkomposition zur inneren Anschauung der Form, aus der sich die Komposition als etwas Abhängiges und Notwendiges ergibt. Aber das ist etwas, das in ihm selber liegt, das ihm hier lediglich bestätigt wird. Und er ist froh, daß dem so

man ihn sehen kann, und dessen Schönheit schon der Instinkt der unschuldigen Kinder empfindet. Neben dem feinen Schnitt seines Kopfes und Profils liegt diese Schönheit in dem Kontrast der vollen dunklen, nußbraunen Haare zu den blauen Augen. Von Knabenzeiten her weiß er das, ist aber auch so sehr gewöhnt, es zu wissen, daß es ihm geradezu abrückt aus dem Persönlichen und er davon nicht anders, als wie von einem Teil des allgemeinen Objektiven spricht. Wir werden nicht vergessen, daß das ganze Wesen des Künstlers Bekennen ist und nicht Verleugnen. Was alles nicht ausschließt, daß eine derartig offene künstlerische Befriedigung durch sich selbst auch unerträgliche Eitelkeit genannt wird von solchen Bekannten, die keine Veranlassung nehmen, sich intimer mit dem psychologisch Zugehörigen zu beschäftigen.

Allgeyer hat darauf hingewiesen, wie seinen Freund eigentlich zu allen Zeiten jeweils zwei künstlerische Hauptwerke gleichzeitig und wie in einer Ergänzung beschäftigt haben,



Abb. 25. Garten des Ariost. 1862. Schacksche Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 113.)

neben denen natürlich kleinere Arbeiten noch hergehen mögen. So schon hier. Die „Kimbernschlacht" bleibt als das eine Hauptwerk stehen. Es macht gar nachdenklich über das Phänomen der Entwickelung eines großen Künstlers, rückt ein Leben, falls es überhaupt innere Geschlossenheit hat, gar nahe zusammen: wenn man auf der beschriebenen Rückseite der an die Eltern geschickten Skizze der Kimbernschlacht von 1845, also aus den Worten des Sechzehnjährigen liest, wie das Bild werden soll, und wie es dann ein Menschenalter später, in der „Amazonenschlacht", tatsächlich geworden ist: „Ich dachte mir einen unbestimmt trüben Himmel; ein Lichtstrahl . . . beleuchtet, nicht zu grell, die Hauptgruppe. Eine nicht große, sondern gedämpfte Farbenpracht denke ich mir; bestimmte grauliche Farben, die brillant wirken durch die starke Beleuchtung." Schon wie das Programm überhaupt eines viel später von ihm eingenommenen koloristischen Standpunktes lesen sich diese Worte, wie ein Müssen, daß er gar nicht umhin kann, seinerzeit zu erfüllen.

Was sich nun aber geschwisterlich jünger neben die künstlerische Erstgeburt des heroischen Schlachtgedankens stellt, das ist die gewonnene poetisch-geistige Beziehung

zur Antike im Sinne seiner eben genannten Worte. Ihr entnimmt er den zweiten Gemäldeplan. Mit jener Sicherheit, die überrascht bei so jungen Jahren — welche doch das Hohe und Komische im Bachus zu erkennen pflegen —, findet er die Verkörperung echtester hellenischer Anschauung vom Komischen in dem bacchischen Mythenkreise. Die Ewigkeitskraft der Poesie in ihrer göttlichen Heiterkeit, ihre siegharte Überlegenheit über das Erdenniedere und das Rohgewaltsame, das ist es, was diese Szenen und Entwürfe darzustellen suchen. Unsere Abbildung 4 gibt eine solche Skizze wieder: Bacchus schwingt sich auf dem Pegasus von den Menschen hinweg, denen er den Rebstock hinterläßt. Wie ist das gemacht: man meint, er sei schon in Paris gewesen, habe Delacroix und Ähnliches gesehen. Und wo ist da der übliche Anfänger noch, der die Figuren bloß nebeneinanderstellt? So ineinander komponiert nur die reif erlernte Schulung oder die ganz starke künstlerische Anschauungsphantasie.

Wohl schon vorher, vor dieser Skizze, war ein flötenspielender alter Faun mit schlafendem Bacchus gemalt worden Abb. 3. Er gefiel Schadow und dem Professor Sohn und wurde denn auch, ich denke von den Eltern, nach Karlsruhe an den Landesherrn, Großherzog Leopold, eingereicht, so daß er ein Stipendium einbrachte und selber zuletzt noch in die Karlsruher Galerie gelangt ist.

Aber trotz jener wohltuenden Anerkennung durch die Professoren und trotz der Anregung, die Feuerbach durch Schirmer verspürte, — er kam mit den Düsseldorfer Lehrern innerlich nicht wieder zusammen. Und sie kamen es nicht mehr mit ihm. Schadow, durch Verschiedenes persönlich geärgert, konnte das Wort von der „verfrühten" und „falschen Meisterschaft" des achtzehnjährigen Schülers in Umlauf setzen, so, daß ihm die Berechtigung nicht gut bestritten werden konnte. Feuerbach selber aber hatte überreichlich genug, als er zu Anfang des Jahres 1848 der Düsseldorfer Akademie den Rücken wandte.

Erneute Beratung im Elternhause, unter Zuziehung von auswärts noch vermehrter Freundesstimmen. Und sorgenvoller als 1845; man war doch unsicher geworden über das künftige Endergebnis des Lehrganges, ja sogar hinsichtlich des Talents überhaupt. Hatte der Sohn so oft nach Belgien und nach Paris hingewiesen, so entschied in dem erweiterten Familienrat die befreundete tagesläufige Kunstbildung für München, wo der berühmte Kaulbach war. So also kam Feuerbach dorthin. Um Kaulbach kümmerte er sich so viel wie gar nicht. Er trat bei dem eben neuberufenen Akademieprofessor Karl Schorn (1803–1850) ein, dem „richtigen Stammvater der Piloty-Schule", wie er bezeichnet worden ist, und der gemalten historischen Unglücksfälle. Aber Feuerbach hat diesem Schülerverhältnis nichts Festzustellendes verdankt.

So hat er die stürmischen Jahre 1848/49 in der Isarstadt erlebt, wo kurz vorher die Affäre der Lola Montez so große Aufregung hervorgebracht, die Abdankung König Ludwigs herbeigeführt hatte, wo seitdem aber ziemliche Ruhe eingetreten war. In seine uns erhaltenen Briefe blicken die politischen Ereignisse in ganz Deutschland, selbst der badische Aufstand, bemerkenswert spärlich hinein, fast nur als gelegentlich störende Reiseunbequemlichkeit. Der Jüngling, der vor wenig Jahren sich mit begeistert hat in den romantisch-deutschen Ideen und dessen Altersgenossen auf die Barrikaden oder in den Freiheitskampf der Schleswig-Holsteiner ziehen, er steht uns jetzt als der einseitig in seine Kunst gewandte junge Maler gegenüber, und wenn daneben Sinn für anderes übrig bleibt, so füllt diesen Rest der vergnügungsfrohe Münchner Lebenshumor hinlänglich aus. Feuerbach ist jetzt nicht mehr in Familienpension, wie in Düsseldorf, sondern wohnt allein; er braucht viel Geld, sogar sehr viel, und treibt im Münchner Strudel mit, so wie die Tage es bringen; noch nach vielen Jahren erinnern sich Damen daran, wie beim Fasching von 1849 der schöne junge Feuerbach als Wappenträger der Künstlerschaft festlich im Kostüm geschritten sei. Es ist die kurze, im üblichen Sinne genußfrohe Spanne seines Lebens. Dazu kommt Gesellschaftliches, infolge der Empfehlungen, die der Vater an Thiersch, an Minister usw. und insbesondere an den alten Freund Schwanthaler mitgegeben hat. — Er hatte neuerdings ein Atelier genommen zusammen mit seinem ein paar Jahre älteren Vetter Karl Roux aus Heidelberg (dem



Abb. 26. Studie zur Iphigenie. 1861.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 105.)



Abb. 27. Bildnis einer Römerin (Nanna). 1861. Schackſche Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 114.)

bekannten Tiermaler), der ſchon in Düſſeldorf ſein Kamerad geweſen war. Die Profeſſorenlehre beginnt vorübergehend ſchon hinter ihm zu liegen. Mit der ganzen kritiſchen Beſtimmtheit ſolcher ſich emanzipierenden Jahre ſchreibt er über Kunſt und Künſtler nach Hauſe. Im Anerkennen wie im Verwerfen mit der undifferenzierten Stiliſtik, die hinzugehört, aber von Oberflächlichkeit und Schnellfertigkeit darum doch fern. Es hat etwas Mitergreifendes, wie er ſeine Enttäuſchung durch die Corneliusſchen Fresken ſchildert: o weh, ſind das die olympiſchen Götter, die ihm der Vater gedeutet hat; iſt das Cornelius, der große Cornelius? Einen poſitiven und bedeutenden Eindruck dagegen bringt auf ihn die abgeklärte Poeſie der Rottmannſchen Fresken unter den Hofarkaden

[illegible] daß ihre Welt sich mit der seinen nicht oder noch nicht [illegible]. Sein Ziel ist die Pinakothek, freudig überläßt er sich Rubens, der ihn in Düsseldorf immer [illegible] hat. Er möchte die Kinder mit dem Früchtekranz [illegible] im ersten Bild [illegible] ist, wendet er sich zu „Simson und Delila“ und [illegible] die sorgfältige Kopie, die von ihren Kennern als Leistung gerühmt wird.

Schon in dem oben erwähnten Faunbilde hatte er Kinder angebracht. Die Vorliebe für das nackte Kind, die für Feuerbach immer charakteristisch bleibt, ja mit in erster künstlerischer Reihe steht bei ihm, braucht nicht erst durch Rubens geweckt zu erscheinen. Sie ist ihm aber jedenfalls durch Rubens bestätigt und vermehrt worden: wir werden seine Kinderbilder nicht betrachten, ohne gleichzeitig an Rubens denken zu müssen, durchaus nicht im Sinne einer fortdauernden Abhängigkeit des neueren Künstlers, sondern in dem der kongenialen Freude und freien Herrschaft über das unruhig-fröhliche und so höchst natürliche Sujet. (Ob wir nötig haben, darauf hinzuweisen, daß auch eine „Amazonenschlacht“ von Rubens sich in München befindet, wird eine relativ belanglose Frage bleiben.) Danach erscheint dem brieflich Berichtenden Rubens als überwunden. Nach ein paar Münchner Monaten meldet er, er sei aus dem Rubensisieren heraus; Murillo ist ihm vor den großen Vlaemen getreten.

Wir spüren letzteren noch in dem Bilde, das er malt und ausstellt, ein Bild von $3^1/_2$ Meter Breite: lebensgroße Amoretten, die den jugendlichen Pan nach dem Olymp entführen. Die Ausstellung bringt einen vollkommenen Mißerfolg. Der einzige, von dem Feuerbach erfährt, daß er das Bild verteidigt habe, ist Karl Rahl.

Dieser an den Venezianern und der römischen Schule gebildete Künstler, der als bedeutender Kolorist galt und sich in dieser Phase seines Wanderlebens, Bildnisse und Historien malend, in München aufhielt, beginnt auf Feuerbach Eindruck zu machen. Er hält sich an ihn und findet das lebhafte Gegeninteresse des anerkannten Meisters. Aber bemerkenswert genug hat auch Rahl den Schüler nicht in seine Art gezogen. Ein Plan zerschlägt sich, daß Feuerbach mit ihm nach Italien, Rom gehen soll. Schließlich steht er auch in München wieder allein, mit dem Gefühl, keinen rechten Lehrer zu haben und keinen zu finden. In seinen Briefen tritt aus den Enttäuschungen nun immer lebhafter das Sich-selber-aufrichten zu seiner Zuversicht hervor. Die Töne setzen ein, wie sie sich durch die Briefe seines ganzen Lebens ziehen: die hohe Befriedigung in dem, womit er jeweils beschäftigt ist, durch die vollkommenste Hingabe an die jedesmalige Arbeit, ein Einsetzen für sie so sehr mit aller Kraft, daß er von Fall zu Fall, soweit es sich überhaupt um größere Arbeitsideen handelt, seine unter allen vollendetste Schöpfung unter den Händen zu haben glaubt. „Nur dies einzige Bild gebe das Schicksal, daß ich vollende, dann will ich getrost zu Grabe fahren; Ihr sollt sehen, das findet seines Gleichen nicht wieder.“

Die Worte beziehen sich auf das Bild „Bacchus unter den Seeräubern“, eines der ganz wenigen, die er als bestimmten und wichtigen Plan in sich getragen und doch nicht zur letzten Ausführung gebracht hat. Was er davon erzählt, läßt einen Entwurf von packender Kraft erleben. Der Inhalt ist auch hier wiederum der Sieg der göttlichen Schönheit über die Fesseln, in welche die Barbarei sie schlagen will. Es ist die letzte Potenz, die die an Bacchus angelehnten Ideen in ihm erreicht haben; die bald folgenden Wendungen in seinem Studiengang sind es, die ihn aus diesem Gedankenkreise davongeführt haben.

Alles in allem zwei Jahre, die für seine Entwickelung durchaus nicht verloren sind, aber doch die deutlichen Zielweisungen nicht enthalten, die seine „frühzeitige Meisterschaft“ ungeduldig begehrt. Daß er die zwei Jahre an München drangegeben hat, erscheint ihm nutzlos, spielerisch und eitel vertan kommt ihm seine dortige Zeit vor, er bezieht es auch auf den Menschen, vergleicht sich in seinem kunstmalermäßigen Sammetkostüm einem Pfau. So endet er in flehenden Bitten an die Eltern, ihn nach Antwerpen, Paris, Florenz zu lassen, gleichviel, nur weg von hier, damit etwas Rechtes wird. Noch Ende 1849 muß er nach Freiburg zurückgekehrt sein. Anfang 1850 finden [illegible] ihn in Antwerpen wiederum nach einem, diesmal beruhigten und friedlichen [illegible]



Abb. 28. Iphigenie. 1862. Darmstädter Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 104.)

Antwerpen und Paris. (Karlsruhe.)

1850—1854.

Wieder mit Karl Roux zusammen geht er dorthin. Antwerpen war die bedeutendste Schule in Belgien; der Begründer der modernen belgischen Malerei, der Kolorist und Historienmaler Wappers, stand an der Spitze der Akademie, neben ihm in verwandter Richtung wirkten als Jüngere Gallait, de Biefve und de Keyser. Man gibt nicht viel auf den „höheren Stil“, aber hat lebendigen Natursinn und gute, frische Farbengebung. Ein künstlerisches Milieu, das sich aus der wieder aufgenommenen großen vlaemischen Tradition wie den neuen Pariser Anregungen zusammensetzt und das am letzten Ende seine Schüler auf den Pariser Kolorismus selber hinweisen wird, ganz ebenso, wie dies in Deutschland auf ihren Triumphreisen durch Europa die Gemälde Gallaits getan haben. Hier kann man malen, die Mittel beherrschen lernen. Nach dem Wechsel von schweren Enttäuschungen und aufrichtenden Entschlußräuschen, der die letzten Jahre unseres jungen Künstlers bezeichnet, kehrt nunmehr in Antwerpen eine behagliche Ruhe bei ihm ein, die wir doch nicht aus der vlaemischen Gemütsart, die um ihn her ist, ableiten könnten. Ganz zufrieden fängt er noch einmal als Schüler von vorne wieder an. Das vertrauensvoll hingebende Studium tritt vor die gewohnte stürmische Produktivität an Entwürfen. „Kein Ort wie Antwerpen ist mehr geeignet, so recht begreifen zu lehren, wieviel Handwerker der Künstler sein muß und daß dann, nach vorhandenem Meisterbrief, erst der Geist kommt, der ihn vor den anderen auszeichnet und adelt.“ Also wieder das Können voran und insofern auch die „Form“, wovon er schon in Düsseldorf in ähnlicher Beziehung gesprochen. Tüchtige Lehrer und die Natur, davon will er dann schon persönlich weiterkommen; denn damit allein getan ist es nicht. Für eine Weile vermissen wir über diesem ganz beruhigten unseren unbegnügten Feuerbach. Auch die großen Themata der älteren Studienjahre nebst der inhaltlichen Sehnsucht zur Antike sinken in episodische Vergessenheit. Hier in Antwerpen wird ihm überhaupt die Erfindung das vorläufig Sekundäre, vertagt sich alles über dem Malenlernen. Auf die Romantik oder den Hellenismus seiner großen Gemäldeideen folgen nunmehr Vorwürfe, die minder persönlich sich in den konkreten Stoffkreis dessen fügen, was damals allgemeiner gemalt wird: ein betender Mönch, Kirchenräuber, eine junge Hexe, die zum Scheiterhaufen geführt wird.

Eine Anzahl der früheren Düsseldorfer Akademiebekannten war in Antwerpen wiedergefunden worden, denn die Begeisterung der jungen Generation für die belgische Malerei war allgemein, auch Feuerbach nur ihrer Sehnsucht und ihrem Weiterverlangen gefolgt. Andere deutsche oder deutschsprechende Landsleute gesellten sich hinzu. Unter ihnen der Baseler Stückelberg, der nachmals erzählt hat: „Eindrücklich bleibt mir immer, wie Feuerbach in den ersten Tagen, da ich fieberkrank in Antwerpen lag, und bevor wir uns einander noch näher gestanden, stundenlang an meinem Bett saß und mir mein Alleinsein versüßte. Es war dies ein Zug von Herzensgüte, die mancher, der Feuerbach nur oberflächlich, etwa von der Seite grenzenlosen Ehrgeizes kannte, nicht bei ihm suchte.“

Dann folgt aus jener schon gestreiften inneren Logik auf Antwerpen nunmehr das langersehnte Paris, von Mitte 1851 ab. In eine Epoche, auf die heute die Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte so lebhaft wie auf keine andere gerichtet ist, tritt er hinein. Es ist die Zeit, da die werdende moderne Malerei, die Kunst der Farbe und der inneren Form, sich gegen den Klassizismus emporringt, ja schon im Siege steht. Der junge Feuerbach kommt wegen dieser neuen Kunst; die Ingres usw. werden kaum von ihm gesehen. Wie fast alle die jungen Franzosen, welche nachmals etwas bedeuten werden, und wie die nicht unerhebliche Reihe der Deutschen, die mit oder bald nach Feuerbach nach Paris kommen, geht er zu Couture, über dessen großem Erfolg mit den „Römern

der Verfallzeit“ (1847) man damals allgemein den sehr viel stärkeren Delacroix übersah. „Er nahm Couture, weil dieser die bequemste Formulierung des Neuen war, das man in Paris suchte.“ (Meier-Gräfe, Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst.) Noch im „Vermächtnis“ sagt er, er habe in ihm den Meister, den er brauchte, gefunden. Troyon, Rousseau, Delacroix, Decamps treten ihm zwar, hier im Rückblick von 1876, noch vor die Erwähnung des Lehrers. Durch den gewonnenen Abstand kommen sie deutlicher zu ihrem Recht; durch sie war es „eine Zeit der echten Kunstblüte, deren kräftige Luft wir atmeten“. Wir brauchen uns angesichts der Psychologie solcher Rückblicke, der Postskripta, die die verlängerte Erinnerung vornimmt, nicht über den Widerspruch zu ergehen, sondern es lediglich hinzuzumerken, daß er in den unmittelbaren Jugendbriefen aus Paris den stürmischen Courbet ohne allen Zweifel als den größten



Abb. 29. Skizze zur Pietà.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 118.)

Künstler schätzt, sobald er damals einen weiteren Namen neben den dankbar verehrten Couture stellen will. Unbeschadet der gleichen, weil zeitentsprungenen, zu dieser Zeit lebendig werdenden Instinkte, die uns verschiedentlich zum Parallelgedanken an Delacroix bei Feuerbach herausfordern.

Er kopiert Rembrandt und Veronese, aber noch mehr reizen ihn die Spanier, Ribera und Velasquez. Nur daß er an die schönsten ihrer Bilder wegen der vielen Kopistinnen nicht herankommen kann. So schafft er sich einen Ersatz in kleineren Werken zweiten Ranges in der spanischen Galerie.

In Paris gewinnt Feuerbach das Fundament seiner künstlerischen Ausbildung. Insofern wird ihm dieser Aufenthalt zum „glücklichen Wendepunkt“. Hier findet er die persönliche Führung, die Dauerndes gibt, das befreiende Weitergelangen von der ausgedachten akademischen Schablonenkomposition zur inneren Anschauung der Form, aus der sich die Komposition als etwas Abhängiges und Notwendiges ergibt. Aber das ist etwas, das in ihm selber liegt, das ihm hier lediglich bestätigt wird. Und er ist froh, daß dem so

ist. Mit vollkommener Ruhe und Zufriedenheit, mit reinen Dankgefühlen ordnet der junge Künstler, der schon Bilder ausgestellt hat, sich auch hier wieder in die Lehre ein und wird sich des Vergnügens bewußt, das darin liegt, die Materien einer Unterweisung nicht als erstmalige Aufschlüsse, Überraschungen, Mahnungen, sondern als Beruhigungen zu empfangen. Für die man schon vordisponiert war, die man nur noch bestimmter zu sehen und sicherer gewiesen zu erhalten wünschte, als dies bisher schon der Fall sein konnte.



Abb. 30. Studie zur Pietà.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 119.)

Er meint auch jetzt nichts weniger, als daß es dann weiterhin nichts mehr gibt. Er will lernen und ganz gewinnen, was hier zu erlangen ist, und nachher wird er Feuerbach sein. Nach der Ausbildung wird die individuelle Persönlichkeit kommen müssen, die allein den Künstler von selbständiger Bedeutung macht. „Ich will die französische Kunst aus dem Fundament kennen lernen und dann in mich zurückkehren, denn das ist und bleibt mehr wie je meine Ansicht, daß jeder in sich einen Fo[illegible] hat, der größer ist als alles Angelernte.“ „Wie ein Dämon“ treibt ihn sein „[illegible] der das [illegible] sein Sprachgebrauch mit gelassener Bequemlichkeit so nennt, di[illegible] ihm, [illegible] ganze Künstlerimperativ zum Großen und Hohen ist, treibt ih[illegible] [illegible] kein Name einer Schule mehr, sondern nur sein eigener stehen [illegible]



Abb. 81. **Pietà**. 1863. Schack'sche Galerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 118.)

seiner individuellen Veranlagung und seines geistigen Gehaltes tritt darin hervor, wenn er schon jetzt weiß, wie diese seine persönliche Kunst beschaffen sein wird: einfach, mit um so tieferer dramatischer Wirkung, als sie sich im Ausdruck ruhig verhalten will. Ja, wenn er das Gleiche auch schon beträchtlich früher gewußt hat. Denn Obiges ist nur dasselbe, was er schon von Düsseldorf aus geschrieben hat, „die Handlung müsse klar und ergreifend sein“. Ich möchte meinen, daß sich deswegen auch alle Meditationen einzuschränken haben, vielleicht gänzlich überzählig sind, was geworden wäre, hätte sein Pariser Lehrer schon einer der wenig jüngeren Franzosen, einer derer, die heute in Aller Munde sind, sein können. Es liegen doch Weisungen in ihm vorgezeichnet, die kein Atelier erheblich hätte verschieben können, weil sie die wesentlichen und hineingeborenen sind. Paris wird ihn belehren, nicht zwingen; schwerlich hätten irgendwelche künstlerischen Erlebnisse in Paris verhindern können, daß ihn später noch Italien, das alte und das geworden bleibende, lehren kann. Alles Dauernde und Ganze seines Werdens werden wir nie ohne Berücksichtigung der geistigen Familienmitgift, die von vornherein war, verstehen können. Er kommt doch nicht als das gänzlich unbeschriebene Blatt in die



Abb. 32. Badende Kinder. 1864. Schacksche Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 121.)

Schulen und Ateliers hinein, sondern bringt Anlagen mit, die er sich schwerlich, wir dürfen wohl sagen, sicherlich nicht, hätte ausreden lassen. Dahin gehört vor allen Dingen der Sinn der Monumentalität und Klassizität. Es versteht wohl jedermann, daß das nicht so gemeint sein kann, der Sohn des klassischen Philologen hätte notwendig Bilder mit Marmorhintergründen und Kostümgriechen malen müssen, wie ein Alma Tadema oder am Ende gar Thumann. Feuerbach ist ja bis aufs letzte unberührt geblieben von der äußerlichen Archäologie, so vollkommen unbekümmert um solche, daß die Oberflächlichen es nicht verstehen und einen Mangel an korrekter Drapierung tadeln können. Es ist vielmehr gemeint im Sinne einer angeborenen und anerzogenen Vornehmheit, die nicht anders können wird, als die latente Leidenschaft, mit der sie schöpferisch tätig ist, zur geklärten Harmonie ihres Werkes, zur großbeseelten Einfachheit zu erheben,
und die insofern sich mit dem Großen an klassischer Kunst, das [illegible] blieben ist,
berührt. Ferner hatte er wohl auch, wovon schon einmal die Re[illegible]
können, ein Deutscher zu sein. Ich spreche nicht von Patrioti[illegible]
Gedankenbegrenzung, sondern von jener nachdringenden Art, da[illegible]
es nicht bloß als Eindruck zu nehmen. Und seine spezifische Art [illegible]
und Adel hindurch zu empfinden, ist es, die jene klassi[illegible] und d[illegible]

zu vereinigen vermag. Hier liegen Parallelen mit Goethe, die mit dem Gesagten schon genügend bezeichnet sind. Nur derjenige, der kein stark angeborenes Gut besitzt, vermag unter Schuleinflüssen den restlosen Übergang zu vollziehen und seinen ganzen Inhalt einfach zu vertauschen.

In Paris wird 1852 sein „Hafis vor der Schenke“ vollendet (Abb. 6 u. 7). In der Tat sein erstes Bild, nämlich insofern man auf den künstlerischen Zusammenhang des Lebenswerkes sieht. Er hat es gemalt mit dem Gefühl, daß er nun in der geöffneten Lebenspforte steht, hat daran gearbeitet mit aller Unverdrossenheit des Neumachens und Umgestaltens, bis er zufrieden ist, mit seiner ganzen Einsetzung, so wie sie immer bei irgendwelchem ihm wichtigen Beginnen geschieht. Es handelt sich nunmehr, wie bei den Antwerpener Bildern, einerseits darum, wie er das malt, und handelt sich andrerseits um die Idee, die den Ausdruck suchende Empfindung, als Ausgangspunkt des Entstehenden; neben ihr ist der Name, die Person und die Einkleidung des Bildes das Sekundäre. Die Idee des Bildes entsteht nicht mehr so, wie er früher als deutscher Roman- [illegible] eine Schlacht der [illegible]rmanen hat



Abb. 33. Nymphe, musizierende Kinder belauschend. 1864. Schacksche Galerie. Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 121.)



Abb. 35. Studienkopf. 1864.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 124.)

zu sehen. In diesem jungen Fiebern nach der Baldigkeit von Erfolg, der keineswegs bloß aus den zwingenden materiellen Motiven für seine Zukunft zu verstehen ist, ist etwas darin, das eher den Vorgängen in weiblichen Künstler- oder Schriftstellernaturen naherückt, als denen in vollkommen kraftberuhigten Männern, die ein Werk zu vergessen beginnen, sobald sie es vollendet haben. Auch bei ihm tritt letzteres jedesmal ein, sobald ihn dann ein abermals Neues nur erst ganz in Beschlag nimmt. Aber dazwischen liegt eine Frist, wo all sein heißes Temperament in bebender Erwartung steht für das soeben hinausgesandte Werk. Ich spreche von seinen jüngeren Jahren; später haben die Erfahrungen von selber diese Spannung gelähmt. — So geht der Hafis nach Deutschland auf die Ausstellungsreise, und die Leidensgeschichte des ersten wichtigen Feuerbachschen Bildes beginnt, die erste von allen, die folgen werden. Ein einziger Kritiker ist fähig, aus dem entrückten Lächeln, dem wundersamen Blick dieses Hafiskopfes seinem Urheber eine große künstlerische Zukunft zu weissagen, Titus Ullrich, der Kritiker der 1848 begründeten Nationalzeitung in Berlin. Also örtlich von einer Stelle her, die in der Künstlerschaft kaum mitgezählt wird. 24 Jahre lang zieht das Bild umher, bis sich jemand findet, der es haben und dafür etwas aufwenden mag. Bis 1876, wo nun schon Feuerbachs wenn auch heftig befehdeter Ruhm auf festen Füßen stand.

Dieser glatte Mißerfolg des mit so hoher Hingebung und Zuversicht Geschaffenen wurde von dem jungen Künstler in einer Ganzheit seiner Bitternis erlebt, wie doch

kaum noch eine fernere Enttäuschung. Seitdem hatte er ja den trübseligen Beistand der Präzedenzfälle. Es hatte so überaus viel Hoffnung, beides der Anerkennung und des Erfolgs durch Verkauf, auf diesem Werke gestanden, das dem begehrenden Publikum einen tüchtigen neuen Meister offenbaren werde. — Am 7. September 1851 war der leidend umdüsterte Vater in Freiburg gestorben. Dem in Sorgen und größerem Stolz geliebten Sohne hatte er einige besondere Zeilen als väterliches Abschiedswort hinterlassen. Tieftraurig trug der dem Sterbebette Ferne den Verlust. Alles war nun zurückgesunken, womit der Gedanke an den Vater in den letzten Jahren dessen nächste Lieben bedrückt hatte. Nichts als ein verklärt schönes und edles Bild zurückgeblieben, in welches wir den Sohn sich immer noch findender und herzlicher vertiefen sehen, je weiter der Tag der harten Nachricht abrückt. Die verwitwete Mutter war dann 1852 nach Heidelberg gezogen, der holderen und regsameren Stadt, von der sie sich den besseren Erfolg einer schriftstellerischen und musikalischen Erwerbstätigkeit versprach. Denn wie schon hiermit gesagt ist, zu dem Leide hatte der Tod nun auch die materielle Sorge gebracht. Leicht war der Familie auch früher die Laufbahn des Sohnes nicht geworden, der namentlich in München, obwohl ihn aus Anlaß des Faunbildes ein großherzogliches Stipendium für einige Jahre unterstützte, sehr viel verbraucht hatte. Doch von nun erst beginnt der Schatten der Enge in den Mitteln in seiner ganzen Fühlbarkeit und Härte auf diese Laufbahn zu fallen. Wir wollen nicht zu sehr im einzelnen bei dem verweilen, was deswegen all die Jahre bis 1863 bringen, bei den Opfern und Opfertaten der Mutter, der Heranziehung des kleinen Erbteils der Schwester Emilie, den schweren Gängen oder Briefen, die um ein Darlehn, eine Hilfe getan werden müssen, immer wieder für ihn, aber möglichst so, daß es seinen Stolz und sein Wissen nicht bedrücken soll. Die absolute Schicksalsverbundenheit von Mutter und Sohn, die Eigenschaft dieses künstlerischen Existenzkampfes, daß sie ihn in Gemeinsamkeit zu führen sich bewußt sind und jeder ihn für den Lohn des andern führen, die Erhebung des Glaubens an seinen Genius zum Lebensinhalt bei der Mutter machen alle diese schweren Dinge wieder zur Selbstverständlichkeit. Aber wir mußten das erwähnen, weil es als eine Hemmung andauert, die unerträglich nicht bloß im einzelnen die freie Beweglichkeit, sondern auch das Emporstreben an sich, die Leistungsmöglichkeiten des Künstlers belastet. Nur mit tiefster Bewegung können wir seine wiederkehrenden Ausrufe lesen, daß das lumpige Geld es sein muß, um deswillen er nicht vorankommen kann, tatlos stilliegen, seine Hände gefesselt sehen muß; was könnte er schaffen, wenn nur die Mittel für ein geeignetes Atelier, für Modelle da wären, für all das äußerliche Zubehör, worin er andere, oberflächliche, leichtverkaufende Künstler in verschwenderischer Mühelosigkeit sich genugtun sieht! Die herzergreifende Klage lesen um die besten jungen Lebensjahre, die ein herrliches Schaffen aus dem Vollen bringen könnten und die dahinrinnen und verloren werden, weil sie mit den kleinsten Gulliverstricken gefesselt sind. Und bei dieser individuellen Künstlernatur bleibt uns da nichts zur Entgegnung; sie war keine, die der Not bedurfte, um nach rastloser Arbeit zu verlangen. Auch wenn wir der Meinung sind, daß sie das ganze Maß dessen, was sie in hartem Weiterkämpfen geworden ist und gegeben hat, bei früh gefundener, geräuschvoller Zustimmung wohl nicht aus sich entwickelt haben würde.

Ich erwähne noch mit Betonung ein kleines Bild aus dem Pariser Jahre 1851, das sich unter unseren Abbildungen als Nummer 5 findet. Gelesene oder gehörte Schilderungen, wie die Begräbnisse in Teilen Italiens durch vermummte Kuttenträger vollzogen werden, gestalten sich hier. Aber das ist das Nebensächliche, Zufällige. Im „Vermächtnis" erzählt Feuerbach, er habe es in den Sterbetagen des Vaters gemalt, in Stimmungen des Gefaßtseins auf die freilich nicht so nahe gedachte Nachricht, und habe es gerade am Todestage vollendet. So haben wir in dem raschen Bilde ein eigentümliches Dokument, wie das Traurige, das andere scheu und stumm macht, in dem wahrhaften Künstler zu dem Zwange einer naiv bekennenden und sich befreienden Beschäftigung mit ihm wird.

Und darüber hinaus ein packendes Dokument für die Ergriffenheit und düstere Macht dieser Stimmung. Das ist ein fabelhaftes Bild, diese starke und summarische



Abb. 36. Bildnis (Nanna).
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 100.)

Komposition voller Rhythmus und Schwere, ein ganz aus allen Bedachtheiten weggerissener, tiefster künstlerischer Empfindungsmoment. Ein kleines Gemälde ganz für sich, wie von einer Spezialnatur, die hier in alles andere vergessenden Tagen zu Worte kommt, wie von dem Impuls und der heftigen Intuition eines Goya gemalt, zu welchem doch, um es unnötig zu sagen, kein herleitender Faden zurückführt. Daß für Feuerbach selber das kleine Bild, das still in der Familie verblieb, eine eigenartige Rückerinnerung auch ohne den tiefeinschneidenden Anlaß zurückließ, können wir wohl daraus schließen, wie er von so vielen Bildern rascherer Entstehung gerade dieses noch in dem knappen Abriß des Vermächtnisses erwähnt. —

Antwerpen und Paris. (Karlsruhe.)

1850—1854.

Wieder mit Karl Roux zusammen geht er dorthin. Antwerpen war die bedeutendste Schule in Belgien; der Begründer der modernen belgischen Malerei, der Kolorist und Historienmaler Wappers, stand an der Spitze der Akademie, neben ihm in verwandter Richtung wirkten als Jüngere Gallait, de Biefve und de Keyser. Man gibt nicht viel auf den „höheren Stil“, aber hat lebendigen Natursinn und gute, frische Farbengebung. Ein künstlerisches Milieu, das sich aus der wieder aufgenommenen großen vlaemischen Tradition wie den neuen Pariser Anregungen zusammensetzt und das am letzten Ende seine Schüler auf den Pariser Kolorismus selber hinweisen wird, ganz ebenso, wie dies in Deutschland auf ihren Triumphreisen durch Europa die Gemälde Gallaits getan haben.

Hier kann man malen, die Mittel beherrschen lernen. Nach dem Wechsel von schweren Enttäuschungen und aufrichtenden Entschlußräuschen, der die letzten Jahre unseres jungen Künstlers bezeichnet, kehrt nunmehr in Antwerpen eine behagliche Ruhe bei ihm ein, die wir doch nicht aus der vlaemischen Gemütsart, die um ihn her ist, ableiten könnten. Ganz zufrieden fängt er noch einmal als Schüler von vorne wieder an. Das vertrauensvoll hingebende Studium tritt vor die gewohnte stürmische Produktivität an Entwürfen. „Kein Ort wie Antwerpen ist mehr geeignet, so recht begreifen zu lehren, wieviel Handwerker der Künstler sein muß und daß dann, nach vorhandenem Meisterbrief, erst der Geist kommt, der ihn vor den anderen auszeichnet und adelt.“ Also wieder das Können voran und insofern auch die „Form“, wovon er schon in Düsseldorf in ähnlicher Beziehung gesprochen. Tüchtige Lehrer und die Natur, davon will er dann schon persönlich weiterkommen; denn damit allein getan ist es nicht. Für eine Weile vermissen wir über diesem ganz beruhigten unseren unbegnügten Feuerbach. Auch die großen Themata der älteren Studienjahre nebst der inhaltlichen Sehnsucht zur Antike sinken in episodische Vergessenheit. Hier in Antwerpen wird ihm überhaupt die Erfindung das vorläufig Sekundäre, vertagt sich alles über dem Malenlernen. Auf die Romantik oder den Hellenismus seiner großen Gemäldeideen folgen nunmehr Vorwürfe, die minder persönlich sich in den konkreten Stoffkreis dessen fügen, was damals allgemeiner gemalt wird: ein betender Mönch, Kirchenräuber, eine junge Hexe, die zum Scheiterhaufen geführt wird.

Eine Anzahl der früheren Düsseldorfer Akademiebekannten war in Antwerpen wiedergefunden worden, denn die Begeisterung der jungen Generation für die belgische Malerei war allgemein, auch Feuerbach nur ihrer Sehnsucht und ihrem Weiterverlangen gefolgt. Andere deutsche oder deutschsprechende Landsleute gesellten sich hinzu. Unter ihnen der Baseler Stückelberg, der nachmals erzählt hat: „Eindrücklich bleibt mir immer, wie Feuerbach in den ersten Tagen, da ich fieberkrank in Antwerpen lag, und bevor wir uns einander noch näher gestanden, stundenlang an meinem Bett saß und mir mein Alleinsein versüßte. Es war dies ein Zug von Herzensgüte, die mancher, der Feuerbach nur oberflächlich, etwa von der Seite grenzenlosen Ehrgeizes kannte, nicht bei ihm suchte.“

Dann folgt aus jener schon gestreiften inneren Logik auf Antwerpen nunmehr das langersehnte Paris, von Mitte 1851 ab. In eine Epoche, auf die heute die Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte so lebhaft wie auf keine andere gerichtet ist, tritt er hinein. Es ist die Zeit, da die werdende moderne Malerei, die Kunst der Farbe und der inneren Form, sich gegen den Klassizismus emporringt, ja schon im Siege steht. Der junge Feuerbach kommt wegen dieser neuen Kunst; die Ingres usw. werden kaum von ihm gesehen. Wie fast alle die jungen Franzosen, welche nachmals etwas bedeuten werden, und wie die nicht unerhebliche Reihe der Deutschen, die mit oder bald nach Feuerbach nach Paris kommen, geht er zu Couture, über dessen großem Erfolg mit den „Römern

der Verfallzeit" (1847) man damals allgemein den sehr viel stärkeren Delacroix übersah. „Er nahm Couture, weil dieser die bequemste Formulierung des Neuen war, das man in Paris suchte." (Meier-Gräfe, Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst.) Noch im „Vermächtnis" sagt er, er habe in ihm den Meister, den er brauchte, gefunden. Troyon, Rousseau, Delacroix, Decamps treten ihm zwar, hier im Rückblick von 1876, noch vor die Erwähnung des Lehrers. Durch den gewonnenen Abstand kommen sie deutlicher zu ihrem Recht; durch sie war es „eine Zeit der echten Kunstblüte, deren kräftige Luft wir atmeten". Wir brauchen uns angesichts der Psychologie solcher Rückblicke, der Postskripta, die die verlängerte Erinnerung vornimmt, nicht über den Widerspruch zu ergehen, sondern es lediglich hinzuzumerken, daß er in den unmittelbaren Jugendbriefen aus Paris den stürmischen Courbet ohne allen Zweifel als den größten



Abb. 29. Skizze zur Pietà.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 118.)

Künstler schätzt, sobald er damals einen weiteren Namen neben den dankbar verehrten Couture stellen will. Unbeschadet der gleichen, weil zeitentsprungenen, zu dieser Zeit lebendig werdenden Instinkte, die uns verschiedentlich zum Parallelgedanken an Delacroix bei Feuerbach herausfordern.

Er kopiert Rembrandt und Veronese, aber noch mehr reizen ihn die Spanier, Ribera und Velasquez. Nur daß er an die schönsten ihrer Bilder wegen der vielen Kopistinnen nicht herankommen kann. So schafft er sich einen Ersatz in kleineren Werken zweiten Ranges in der spanischen Galerie.

In Paris gewinnt Feuerbach das Fundament seiner künstlerischen Ausbildung. Insofern wird ihm dieser Aufenthalt zum „glücklichen Wendepunkt". Hier findet er die persönliche Führung, die Dauerndes gibt, das befreiende Weitergelangen von der ausgedachten akademischen Schablonenkomposition zur inneren Anschauung der Form, aus der sich die Komposition als etwas Abhängiges und Notwendiges ergibt. Aber das ist etwas, das in ihm selber liegt, das ihm hier lediglich bestätigt wird. Und er ist froh, daß dem so





Abb. 31. Pietà. 1863. Schack'sche Galerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 118.)

seiner individuellen Veranlagung und seines geistigen Gehaltes tritt darin hervor, wenn er schon jetzt weiß, wie diese seine persönliche Kunst beschaffen sein wird: **einfach**, mit um so tieferer dramatischer Wirkung, als sie sich im Ausdruck ruhig verhalten will. Ja, wenn er das Gleiche auch schon beträchtlich früher gewußt hat. Denn Obiges ist nur dasselbe, was er schon von Düsseldorf aus geschrieben hat, „die Handlung müsse klar und ergreifend sein". Ich möchte meinen, daß sich deswegen auch alle Meditationen einzuschränken haben, vielleicht gänzlich überzählig sind, was geworden wäre, hätte sein Pariser Lehrer schon einer der wenig jüngeren Franzosen, einer derer, die heute in Aller Munde sind, sein können. Es liegen doch Weisungen in ihm vorgezeichnet, die kein Atelier erheblich hätte verschieben können, weil sie die wesentlichen und hineingeborenen sind. Paris wird ihn belehren, nicht zwingen; schwerlich hätten irgendwelche künstlerischen Erlebnisse in Paris verhindern können, daß ihn später noch Italien, das alte und das geworden bleibende, lehren kann. Alles Dauernde und Ganze seines Werdens werden wir nie ohne Berücksichtigung der geistigen Familienmitgift, die von vornherein war, verstehen können. Er kommt doch nicht als das gänzlich unbeschriebene Blatt in die



Abb. 32. Badende Kinder. 1864. Schacksche Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 121.)

Schulen und Ateliers hinein, sondern bringt Anlagen mit, die er sich schwerlich, wir dürfen wohl sagen, sicherlich nicht, hätte ausreden lassen. Dahin gehört vor allen Dingen der Sinn der Monumentalität und Klassizität. Es versteht wohl jedermann, daß das nicht so gemeint sein kann, der Sohn des klassischen Philologen hätte notwendig Bilder mit Marmorhintergründen und Kostümgriechen malen müssen, wie ein Alma Tadema oder am Ende gar Thumann. Feuerbach ist ja bis aufs letzte unberührt geblieben von der äußerlichen Archäologie, so vollkommen unbekümmert um solche, daß die Oberflächlichen es nicht verstehen und einen Mangel an korrekter Drapierung tadeln können. Es ist vielmehr gemeint im Sinne einer angeborenen und anerzogenen Vornehmheit, die nicht anders können wird, als die latente Leidenschaft, mit der sie schöpferisch tätig ist, zur geklärten Harmonie ihres Werkes, zur großbeseelten Einfachheit zu erheben, und die insofern sich mit dem Großen an klassischer Kunst, das uns hinterblieben ist, berührt. Ferner hätte er wohl auch, wovon schon einmal die Rede war, nicht aufhören können, ein Deutscher zu sein. Ich spreche nicht von Patriotismus oder nationaler Gedankenbegrenzung, sondern von seiner nachdringenden Art, das Geschaute zu erfassen, es nicht bloß als Eindruck zu nehmen. Und seine spezifische Art, Natur durch Bildung und Adel hindurch zu empfinden, ist es, die jene klassische und diese [illegible] Auffassung

zu vereinigen vermag. Hier liegen Parallelen mit Goethe, die mit dem Gesagten schon genügend bezeichnet sind. Nur derjenige, der kein stark angeborenes Gut besitzt, vermag unter Schuleinflüssen den restlosen Übergang zu vollziehen und seinen ganzen Inhalt einfach zu vertauschen.

In Paris wird 1852 sein „Hafis vor der Schenke“ vollendet (Abb. 6 u. 7). In der Tat sein erstes Bild, nämlich insofern man auf den künstlerischen Zusammenhang des Lebenswerkes sieht. Er hat es gemalt mit dem Gefühl, daß er nun in der geöffneten Lebenspforte steht, hat daran gearbeitet mit aller Unverdrossenheit des Neumachens und Umgestaltens, bis er zufrieden ist, mit seiner ganzen Einsetzung, so wie sie immer bei irgendwelchem ihm wichtigen Beginnen geschieht. Es handelt sich nunmehr, wie bei den Antwerpener Bildern, einerseits darum, wie er das malt, und handelt sich andrerseits um die Idee, die den Ausdruck suchende Empfindung, als Ausgangspunkt des Entstehenden; neben ihr ist der Name, die Person und die Einkleidung des Bildes das Sekundäre. Die Idee des Bildes entsteht nicht mehr so, wie er früher als deutscher Romantiker eine Schlacht der alten Germanen hat



Abb. 33. Nymphe, musizierende Kinder belauschend. 1864. Schacksche Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 121.)

malen wollen; sie entsteht nicht aus persönlicher Vorliebe für Gegenstand und Stoff, sondern sie entsteht als sie selbst und findet in dem persischen Hafis den gut geeigneten Träger. In Paris, wo, abgesehen von dem islamitischen Algier, ein gebildetes universales Interesse besteht und gerade die levantinische Welt lebhaft im Auge hat, ist gute Gelegenheit, orientalische Muster und Draperien zu sehen, genauere Vorstellung orientalischer Szenerien zu bekommen, also genügendes Material für das Studium des zugehörigen Natürlichen. Die Idee ist aber im letzten Grunde keine andere, als die aus den Bacchusbildern. Lediglich daß anstatt des sieghaften antiken Gottes der Freude ihr unverwelklicher persischer Sänger es ist, an dem die Erhabenheit des göttlichen Funkens gezeigt wird: wie er, verzückt hinweggehoben über Welt und Dinge, im Auge die Flamme des Sehers, des vates, wie die Alten den Dichter nannten, an die Wand des Pfeilers, der gerade am nächsten der Hand ist, das dichterische Wort der göttlichen Inspiration niederschreibt. Mit welch einer Monumentalität, welcher genialen Selbstverständlichkeit ist diese Gestalt erschaffen! Mit Recht konnte Feuerbach sich durch den Kopf dieses Hafis allein schon belohnt nennen für alle Angst und treue Hingabe, womit er das Bild gemalt. Ganz abgesehen von der im Können vollendeten Schönheit des Rückens im Vordergrunde und der natürlichsten Anordnung, dem harmonischen Liebreiz alles Details, worüber wir gerne verzichten könnten, hier (noch!) anzumerken, daß trotzdem weniger wohl mehr gewesen wäre. Jetzt darf er sich sagen, es liegt ein stolz gezogener Grenzstrich zwischen dem, was er als Künstler in Paris geworden ist, und jener Kunst in Deutschland, die von den Tagen seiner Zeit am meisten gepriesen wird und die man künftig einmal, wie er ausruft, als künstlerische Zuckerbäckerei betrachten wird.

Er stellt das Bild in Deutschland aus, im Vertrauen auf dessen Eigenwert, doch nicht ganz ohne den Nebengedanken an die Popularität bei den Gebildeten, welche Goethe dem Hafis verschafft hat. Er ist nun allerdings seelisch abhängig davon, den Erfolg



Abb. 34. Laura in der Kirche. 1865. Schack'sche Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 122)



Abb. 35. Studienkopf. 1864.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 124.)

zu sehen. In diesem jungen Fiebern nach der Baldigkeit von Erfolg, der keineswegs bloß aus den zwingenden materiellen Motiven für seine Zukunft zu verstehen ist, ist etwas darin, das eher den Vorgängen in weiblichen Künstler- oder Schriftstellernaturen naherückt, als denen in vollkommen kraftberuhigten Männern, die ein Werk zu vergessen beginnen, sobald sie es vollendet haben. Auch bei ihm tritt letzteres jedesmal ein, sobald ihn dann ein abermals Neues nur erst ganz in Beschlag nimmt. Aber dazwischen liegt eine Frist, wo all sein heißes Temperament in bebender Erwartung steht für das soeben hinausgesandte Werk. Ich spreche von seinen jüngeren Jahren; später haben die Erfahrungen von selber diese Spannung gelähmt. — So geht der Hafis nach Deutschland auf die Ausstellungsreise, und die Leidensgeschichte des ersten wichtigen Feuerbachschen Bildes beginnt, die erste von allen, die folgen werden. Ein einziger Kritiker ist fähig, aus dem entrückten Lächeln, dem wundersamen Blick dieses Hafiskopfes seinem Urheber eine große künstlerische Zukunft zu weissagen, Titus Ullrich, der Kritiker der 1848 begründeten Nationalzeitung in Berlin. Also örtlich von einer Stelle her, die in der Künstlerschaft kaum mitgezählt wird. 24 Jahre lang zieht das Bild umher, bis sich jemand findet, der es haben und dafür etwas aufwenden mag. Bis 1876, wo nun schon Feuerbachs wenn auch heftig befehdeter Ruhm auf festen Füßen stand.

Dieser glatte Mißerfolg des mit so hoher Hingebung und Zuversicht Geschaffenen wurde von dem jungen Künstler in einer Ganzheit seiner Bitternis erlebt, wie doch

kaum noch eine fernere Enttäuschung. Seitdem hatte er ja den trübseligen Beistand der Präzedenzfälle. Es hatte so überaus viel Hoffnung, beides der Anerkennung und des Erfolgs durch Verkauf, auf diesem Werke gestanden, das dem begehrenden Publikum einen tüchtigen neuen Meister offenbaren werde. — Am 7. September 1851 war der leidend umdüsterte Vater in Freiburg gestorben. Dem in Sorgen und größerem Stolz geliebten Sohne hatte er einige besondere Zeilen als väterliches Abschiedswort hinterlassen. Tieftraurig trug der dem Sterbebette Ferne den Verlust. Alles war nun zurückgesunken, womit der Gedanke an den Vater in den letzten Jahren dessen nächste Lieben bedrückt hatte. Nichts als ein verklärt schönes und edles Bild zurückgeblieben, in welches wir den Sohn sich immer noch findender und herzlicher vertiefen sehen, je weiter der Tag der harten Nachricht abrückt. Die verwitwete Mutter war dann 1852 nach Heidelberg gezogen, der holderen und regsameren Stadt, von der sie sich den besseren Erfolg einer schriftstellerischen und musikalischen Erwerbstätigkeit versprach. Denn wie schon hiermit gesagt ist, zu dem Leide hatte der Tod nun auch die materielle Sorge gebracht. Leicht war der Familie auch früher die Laufbahn des Sohnes nicht geworden, der namentlich in München, obwohl ihn aus Anlaß des Faunbildes ein großherzogliches Stipendium für einige Jahre unterstützte, sehr viel verbraucht hatte. Doch von nun erst beginnt der Schatten der Enge in den Mitteln in seiner ganzen Fühlbarkeit und Härte auf diese Laufbahn zu fallen. Wir wollen nicht zu sehr im einzelnen bei dem verweilen, was deswegen all die Jahre bis 1863 bringen, bei den Opfern und Opfertaten der Mutter, der Heranziehung des kleinen Erbteils der Schwester Emilie, den schweren Gängen oder Briefen, die um ein Darlehn, eine Hilfe getan werden müssen, immer wieder für ihn, aber möglichst so, daß es seinen Stolz und sein Wissen nicht bedrücken soll. Die absolute Schicksalsverbundenheit von Mutter und Sohn, die Eigenschaft dieses künstlerischen Existenzkampfes, daß sie ihn in Gemeinsamkeit zu führen sich bewußt sind und jeder ihn für den Sohn des andern führen, die Erhebung des Glaubens an seinen Genius zum Lebensinhalt bei der Mutter machen alle diese schweren Dinge wieder zur Selbstverständlichkeit. Aber wir mußten das erwähnen, weil es als eine Hemmung andauert, die unerträglich nicht bloß im einzelnen die freie Beweglichkeit, sondern auch das Emporstreben an sich, die Leistungsmöglichkeiten des Künstlers belastet. Nur mit tiefster Bewegung können wir seine wiederkehrenden Ausrufe lesen, daß das lumpige Geld es sein muß, um dessentwillen er nicht vorankommen kann, tatlos stilliegen, seine Hände gefesselt sehen muß, was könnte er schaffen, wenn nur die Mittel für ein geeignetes Atelier, für Modelle da wären, für all das äußerliche Zubehör, worin er andere, oberflächliche, leichtverkaufende Künstler in verschwenderischer Mühelosigkeit sich genugtun sieht! Die herzergreifende Klage lesen um die besten jungen Lebensjahre, die ein herrliches Schaffen aus dem Vollen bringen könnten und die dahinrinnen und verloren werden, weil sie mit den kleinsten [illegible] gefesselt sind. Und bei dieser individuellen Künstlernatur bleibt uns da nichts zur Entgegnung, sie war keine, die der Not bedurfte, um nach rastloser Arbeit zu verlangen. Auch wenn wir der Meinung sind, daß sie das ganze Maß dessen, was sie in hartem Weltkampfe geworden ist und gegeben hat, bei leicht gefundener, geräuschvoller Zustimmung wohl nicht aus sich entwickelt haben würde.

Ich erwähne noch mit Betonung ein kleines Bild aus dem Pariser Jahre 1851, das sich unter anderen Abbildungen als Nummer [illegible] findet: Gelesene oder gehörte Schilderungen wie die [illegible] in Teilen Italiens durch vermummte Kuttenträger vollzogen werden gestalten sich hier. Aber das ist das Nebensächliche Zufällige. Im „Vermächtnis“ erzählt Feuerbach, er habe es in den Sterbetagen des Vaters gemalt, in Stimmungen des [illegible] auf die freilich nicht so nahe gedachte Nachricht, und habe es gerade am Todestage vollendet. [illegible] haben wir in dem [illegible] ein eigentümli[illegible] [illegible] wahrh[illegible] [illegible] Dokument, wie das [illegible] [illegible] Künstler zu dem Zwange einer [illegible] [illegible] [illegible]

Und darüber hinaus ein [illegible] Dokument [illegible] Macht dieser Stimmung. Das ist ein [illegible] [illegible]



Abb. 36. Bildnis (Nanna).
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 100.)

Komposition voller Rhythmus und Schwere, ein ganz aus allen Bedachtheiten weggerissener, tiefster künstlerischer Empfindungsmoment. Ein kleines Gemälde ganz für sich, wie von einer Spezialnatur, die hier in alles andere vergessenden Tagen zu Worte kommt, wie von dem Impuls und der heftigen Intuition eines Goya gemalt, zu welchem doch, um es unnötig zu sagen, kein herleitender Faden zurückführt. Daß für Feuerbach selber das kleine Bild, das still in der Familie verblieb, eine eigenartige Rückerinnerung auch [...]ne den tiefeinschneidenden Anlaß zurückließ, können wir wohl daraus schließen, wie er [...] so vielen Bildern rascherer Entstehung gerade dieses noch in dem knappen Abriß [...]mächtnisses erwähnt. —

Eine Art seelischer Lähmung folgte dann auf die erste Erbitterung nach dem Fehlschlag des Hafisbildes, an das Feuerbach alle Hoffnungen seines Sanguinismus geknüpft, von dem er gemeint hatte, wenn es auch, in Paris ausgestellt, nicht viel bedeuten würde, so sei es doch für Deutschland reichlich gut. Er war im Sommer 1852 zu Besuch bei der Mutter in Heidelberg, völlig brach liegend, künstlerisch planlos, erst allmählich zurückerwachend zum Hinsehnen nach seiner Kunst, d. h. nach Paris. Aber auch dort gewinnt er die beruhigte, zufriedene Stimmung des ersten Jahres nun nicht mehr wieder. Die materielle Ungewißheit und auch schon die Not setzt den bedrückten Zustand bereits in tägliche Münze um; seine Briefe an die Mutter bekommen bei allem geistigen Unterschied der beiden Frauen eine gewisse Ähnlichkeit mit jenen anderen, die wir so teilnahmvoll und schwer ertragend lesen, jenen, die der junge Gottfried Keller um das leidige Kapitel des Geldes und seiner Ausgaben herum, erklärend, beschwichtigend und vertröstend, an die seinige schreiben muß.

Im Sommer 1853 war Feuerbach abermals in Heidelberg. Die Verhältnisse hatten ihm so zugesetzt, daß er wohl oder übel bereit war, dort als Porträtmaler etlichen Barverdienst zu schaffen. Natürlich war es auf die Professorenwelt abgesehen. Aber sogleich das erste Bildnis gefiel durchaus nicht, obwohl man dafür fünfzig Gulden ausgesetzt hatte. Die Wäsche des Herrn Geheimrats war von dem jungen talentvollen, aber noch unreif-genialen Maler nicht sorgfältig genug behandelt worden usw. Es wurde der Mutter zurückgegeben; sie hat es dann viel später, wir können wohl denken mit welchen Empfindungen, der nunmehr dankbar bereiten Universität geschenkt. Von dem Professorensohn, der Maler geworden war, zu den Heidelberger akademischen Kreisen hinüber blieb vorderhand ein rechtes Unbehagen nach, zum mindesten bei ihm, und zwar sehr unverhohlen. Viel mehr als die ehrlichen Banausen, die ihn wenigstens in Ruhe lassen, peinigen ihn die wohlmeinenden Kunstschwätzer; sein „grenzenloser Ekel an den Gesichtern“, die ihn ermutigen, ihm gute Ratschläge erteilen wollen, ist so groß, daß er alle Misère noch vorziehen will.

Mit die mühseligsten und die schlimmsten Tage seines Lebens fallen dann in den neuen Pariser Winter auf 1854. Die Mutter hat sich, das weiß er, schon pekuniär verblutet, und er sucht, wie er sich in der fremden Stadt durchbringt. Fünf Tage lang hat er einmal nichts als Brot zu essen; er erwähnt, daß er jetzt Porträts das Stück für fünf Franken male ... Wie Bilder aus Murgers „Scènes de la vie Bohême“ könnte so mancherlei sein, was sich da und sonst aus diesen jungen Tagen andeutet, wäre nur auch die leichte Elastizität, der freier losgebundene Humor der Rodolphe und Marcel dabei, statt, wie hier, die Beschwerung durch den steten Gedanken an die Mutter und drüber hinaus durch reif und ernst aufgefaßte Verantwortlichkeit und Tradition. Andere Leiden oder Leidenschaften kommen hinzu, die ebenfalls nicht das Murgersche liebenswürdig-wehmütige Lächeln aufzubringen vermögen, Abgrundgefahren, die er nur andeutet, aber vor denen er um jeden Preis entrinnen will. Und eines Tages läßt er so gut wie alles im Stich, Studien, Bilder, Zeichnungen usw., also auch die Gläubiger, und kommt mit schwerem Herzen, leichtem Gepäck nach Heidelberg zurück. Erst ganz weniges von dem, was er damals von seinen jungen Arbeiten notgedrungen zurückgelassen, in schwerlich erfreute Hand überantwortet hat, ist seitdem wieder zum Vorschein gekommen. Der Gemäldeplan, den er statt des allen mitbringt und zu dem er in Paris schon verschiedene Entwürfe gemacht hat, ist der Tod des Pietro Aretino.

Mühsam kommt in Heidelberg sein Eigenbewußtsein wieder empor. Furchtbar viel muß niedergekämpft, viel schweres Verzichten errungen werden, bis aus der Selbstüberwindung zum Sichschicken in die Lage eine bescheidene Wiedererhebung und Fröhlichkeit wird. Er will nach Karlsruhe gehen, in die zugehörige Landesresidenz, wo dem Sohne des großherzoglichen Professors doch manche Förderung werden muß und wo ein gütiger und zartsinniger Regent, Prinz Friedrich — der heutige Großherzog —, für seinen kranken Bruder die Regierung führt. Wir wissen seit dem Faunbilde, daß der Mitgedanke an ein großherzogliches Mäcenatentum für die Feuerbachsche Familie kein Novum war, wie denn auch schon in Antworten aus Paris von dem Regenten die Rede gewesen

war. Alles Gedankengänge, die mit dem, was von drum und dran dazu gehört, wahrlich nicht leicht zu tragen sind. In der Grundlage will der junge, still gewordene Künstler sich von Porträts ernähren, und mit der dann noch verbleibenden Zeit und Kraft will er — sonst wäre das ja alles unmöglich — den Weg seiner Bestimmung suchen. Im April 1854 schlägt er seine Zelte auf in der badischen Residenz.

Karlsruhe, das heute zu den regsamsten und liebenswürdigsten Großstädten in Deutschland gehört, bot damals noch das gemütliche Bild der fächerförmig regelmäßigen Straßen, gutenteils mit grünen Alleebäumen, überall mit zweistöckigen Häusern und mit ziemlich viel Gärten in der Stadt, und, nach der Seite seines Publikums hin betrachtet, wesentlich einer rein badischen Zusammensetzung von Räten, Revisoren, Subalternen, Pensionären und Beamtenwitwen. In seinem anziehenden Buche „Erinnerungen an Gelehrte und Künstler der badischen Heimat“ (Leipzig, 1902) erzählt Professor Hausrath von Anselm Feuerbachs und J. V. Scheffels Karlsruher Tagen und unterstützt die eigenen Angaben des ersteren, wie er es verstanden habe, sich bei den guten Karlsruhern so besorgniserregend wie möglich einzuführen. Erstlich — man denke, in diesen Jahren des ängstlichen Bürgerfriedens nach der Revolution! — durch einen Radmantel mit rotem Futter, welcher ihm bei dem spezifisch billigen, aber geschwinden Witz der Karlsruher den Namen Fra Diavolo eintrug, und zweitens, wohl schlimmer, dadurch, daß er auf dem Wochenmarkt Modelle suchen ging und die erzürnten Leute voller Unschuld aufforderte, ihm für seine Blumenmädchen usw. im Atelier zu stehen.



Abb. 37. Hafis am Brunnen. 1866. Schack'sche Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 124.)

Die Stadt wollte oder vielmehr sollte damals werden, was sie heute auf den künstlerischen und verwandten Gebieten ist; unter dem Prinzregenten entfalteten sich Theater und technische Hochschule, der Plan einer Kunstschule stand schon in der Ausführung. Ein gnädiges Wohlwollen des Regenten wurde tatsächlich dem jungen Maler entgegengebracht, der aus guter Familie und Sohn eines verstorbenen großherzoglichen Professors war. Der hohe Herr hat ihm dieses Wohlwollen immer zu bewahren gesucht, es immer wieder aufleben lassen; ja er hat, was ihn selber privatissime anlangte, damals irgendwann die Empfindung ausgesprochen, daß dieser Maler ein Genie ver-



Abb. [illegible] Entwurf zu dem Familienbild.
Nach einer Originalphotographie von [illegible] in München. (Zu Seite 125.)

heiße. Ich glaube das Verhalten und die edelmütigen Absichten einer wahrhaft schönen Auffassungsstimmung dadurch noch heller ins Licht setzen zu dürfen, daß am badischen Hofe die [illegible] die aus den [illegible] entstanden, sehr schwer getragen worden sind und daß gerade der [illegible] unseres Künstlers derjenige war, der zuerst [illegible] [illegible] hatte [illegible] an dem [illegible] [illegible] Schuld: ge[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] nicht [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] an den [illegible] [illegible] [illegible] an dem [illegible] [illegible] [illegible] werden [illegible] nicht [illegible] [illegible] [illegible]

wenn die guten Absichten des Regenten für Feuerbach teils vereitelt und abgelenkt wurden, teils schwer erträgliche Zusätze für den ohnedies mehr wie empfindlichen Künstler erhielten. Wenigstens nach dem, was aus Briefen darüber vorliegt und versichert wird. Es würde sich bei der Bedeutung Feuerbachs wohl verlohnen, wenn früher oder später auch von der anderen Seite her, aus den Materialien des großherzoglichen Kabinetts, zur Gewinnung eines ganz objektiven Bildes Aufschlüsse über Entstehung und Geschichte dieser Beziehungen beigebracht werden könnten.

Anfänglich war er guten Mutes. Auch von der Seite des Publikums war Interesse genug da, wenn auch überwiegend in der bekanntlich niemals „so böse gemeinten“ Form des



Abb. 39. Familienbild. 1866. Schacksche Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 125.)

residenzlichen Klatschvergnügens und des gebildeten Absprechens, dem desto glatter nur das imponiert, was „weither“ ist oder sonst das Schaumschlagen versteht. Was haben nicht J. V. Scheffel und seine eifrige Mutter in denselben Jahren über den Trompeter von Säckingen einstecken müssen, von dem sich doch ganz Deutschland ein Menschenalter hindurch so hell und gern erfreuen ließ! Das ist nun zwar nicht bloß karlsruhisch, sondern ebensogut schwerinisch oder detmoldisch, gehört überall zu einem derartigen Milieu hinzu; als Scheffel fürstenbergischer Bibliothekar in Donaueschingen war, wußte dort kein Mensch, daß er einen Trompeter und einen Ekkehard geschrieben habe, man wußte bloß, daß er aus Karlsruhe, aus der Residenz sei und als Herr Dr. Scheffel oder Herr Bibliothekar angeredet werde.

Aus der Karlsruher Zeit liegen keine Handzeichnungen Feuerbachs vor. Studiert eingeheimst war in Paris genug und in Karlsruhe wäre, wie schon angedeutet, auch

spröder Boden dafür gewesen. Dafür aber entfällt eine ganz erstaunliche Fülle von Gemälden auf dieses eine Jahr, über vierzig. Die Karlsruher kamen gar nicht zu Atem; beschäftigt hat er sie in dem dortigen Kunstverein, den er sozusagen allein versorgte, und durch das Redenmüssen, Redenkönnen über ihn und seine Bilder genug. Die Anfänge waren ganz vielversprechend, zumal der Regent das Zeichen gab. Er kaufte sofort ein Blumenmädchen, das er auf sein schönes Sommerschloß, die Insel Mainau im Überlinger See, verbringen ließ. Es folgte dann noch ein bedeutender landesherrlicher Auftrag: acht Sopraporten für das Karlsruher Schloß, allegorische Kindergruppen, von denen vier die schönen Künste, vier andere die badischen Landeskreise darstellen.

Feuerbachs bürgerlicher Hauptgönner durch Bestellungen aber war der Hofkonditor Fellmeth. Dieser Mann verdient herausgehoben zu werden, weil ihn keine Eitelkeit oder derlei veranlaßte, sondern weil er sich selber folgte. Er war in jungen Jahren in der Welt herumgekommen, hatte in Paris und anderswo seine Augen aufgetan und sich nicht, wie so viele, die Freude dessen, was er fand und sah, durch unfruchtbare Lese- und Fragebildung verkürzen lassen; er fand recht, was ihm gefiel, und Feuerbachs Art gefiel ihm, gab ihm etwas.

Ohne Begeisterung und ohne Schmerzen von Feuerbach gemalt, entsteht in Karlsruhe eine lange Reihe von Zigeunerinnen, Genrebildern mit kleinen Mädchen oder Kindern, Bildnissen, Gesellschaftszenen im Kostüm, Landschaften mit Dianen und badenden Nymphen. Unser Künstler ist guten Mutes, geht ganz gern in Gesellschaft, unterhält sich dort mit leichtem Behagen, unterhält auch die Anwesenden als geistvoller Mensch mit flüchtigen Ansätzen damaligen Humors. Und ist der Meinung, es wird schon alles werden. Das Größere soll auch kommen, es wird gleichzeitig schon geplant und in Angriff genommen. Es ist zu dieser Zeit durchaus nichts Herausforderndes in ihm; Professor Hausrath erwähnt die sanfte Milde und seine, fast weibliche Zurückhaltung, wodurch er die überraschte, die ihn richtig kennen lernten. Empfindlich und unbehaglich ist er zeitlebens überhaupt nur unter Künstlern gewesen, weil er wußte, er, der so viel Äußeres entbehrte, was sie hatten, wolle und könne Besseres als sie, und immer fürchtete, sie könnten auf ihn herabblicken, gar ihn demütigen wollen.

Die Kunstschule kam nun auch in Gang, Schirmer zog als ihr Leiter in Karlsruhe ein. Er kannte, wie wir wissen, Feuerbach von Düsseldorf, wußte, daß mit ihm ein Künstler in Karlsruhe vorhanden sei, kam mit der Absicht, ihn zu protegieren und an die Kunstschule zu ziehen. Aber er ließ von allen diesen Dingen sänftlich ab, als er merkte, der Karlsruher Wind wehe anders und er werde sich mit der Fürsorge für Feuerbach, als für einen einheimischen Badener, keineswegs so geschickt und gut einführen, wie er sich, halb wohl auch mit der wirklichen guten Absicht der schwachen Leute, halb aus Klugheit, vorgenommen hatte. — Das Gemälde, vor welchem Feuerbach sich über alle aufgezählten Bilder, die bloß etwas einbringen sollten, vertröstete, war der schon erwähnte Tod des Pietro Aretino (Abb. 8). Vor ihm erlebte er seine Befriedigung, seine Freuden, so daß er den Mißerfolg des Hafis zu vergessen begann; aus ihm eigentlich schöpfte er jene gelassene und umgängliche Ruhe, womit er das Karlsruher Leben hinnahm. Im Anfang November 1854 ward dieses neue, sein zweites Hauptgemälde fertig. Zuerst sahen alle Auspizien günstig aus; der Galeriedirektor Frommel lobte es, der Regent und die Prinzen kamen es zu sehen, Schirmer beantragte in der amtlichen Kommission den Ankauf für die Galerie. Ausgestellt wurde es auch; und durch diese Ausstellung oder in Begleitung zu ihr schlug nun das Für und Wider der Residenzler, das sich bisher über Feuerbach gebildet hin und her gestritten hatte, in eine entschiedene Ablehnung um. Er hätte schon bei seinen Zigeunermädchen bleiben müssen, wenn er seine Partei behalten wollte.

Das Bild behandelt den Vorgang, wie der als Schriftsteller und als Mensch gleich üppige und frivole Pietro Aretino — dieser von allen geeignetste Mann, wenn man die Kehrseite der Hochrenaissance, das Schmarotzertum an ihrer geistigen Höhe und Lebenskultur sucht — bei einer Gelageszene mit schönen Frauen Venedigs unversehens mit dem Stuhle umfällt, auf dem er sich schaukelt, und mitten aus dem epikuräischen



Abb. 40. Romeo und Julie. Zweite Ausführung. 1866.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 122.)

Frohgenuß aller Sinne den jähen Tod findet. Es ist, wenn auch gar nicht das am stärksten dramatische, so doch das heftigste von Feuerbachs Bildern, und insofern steht es in vollem Gegensatz zu dem Hafis, fällt noch wieder aus der Bahn heraus, die er für bewegte Szenen sich längst und mit Vollbewußtsein vorgezeichnet hatte: in edler Einfachheit desto bewegender zu sein. Paris hatte ihn so ruhig, dieses tiefbürgerliche Karlsruhe nun wieder so leidenschaftlich in seiner Kunstsprache gemacht. Warum er gerade diesen Gemäldeplan aus Paris übrig behalten hatte, das läßt sich, ganz unsicher, nur divinieren. Es ist vielleicht nicht unrichtig, den Mißerfolg des Hafis mitwirksam zu betrachten, daß Feuerbach in diesem Falle noch einmal so drastischen Ausdruck gesucht hat. Denn wir dürfen es aussprechen, daß er zu dieser und anderen Zeiten keineswegs so spröde gewesen ist, sich nicht auch, um erst einmal Beachtung und Anerkennung zu erzwingen, anpassen zu wollen, soweit er sich damit nichts vergab und auch so ein Ganzes hervorbrachte. — Dabei paßt zu einer solchen heftigen und schonungslosen Sprache der Mann und der Vorgang. Geschlossen zusammengedrängt zwischen glänzende Architektur, über die das Mondlicht milde hineinstrahlt, erblicken wir die Szene des Gelages. Voll energischer Momentanität und mutiger Wahrheit ist der Augenblick gepackt. Wie der Mann hinstürzt, die Mandoline ihm wegfällt, die haschende Hand das Tischtuch mitreißt, die Mitanwesenden teils noch achtlos in der Sekunde befangen sind, die dem Sturz vorhergeht, teils diesen erschreckt mit ansehen, aber ohne schon ganz zu begreifen, ohne schon zu wissen, wie das Entsetzen sie im nächsten Augenblick auseinanderjagen wird, — das alles ist überaus stark und wahr gegeben. Auch in den kompositionellen Steigerungen der rechten Hälfte des Bildes findet die Gedrängtheit dieser Darstellung ihre vollkommene Entsprechung und künstlerisch-logische Ergänzung. Weder in der Architektur, der Anordnung des Ganzen, noch in der Einzelgestaltung der Figuren ist nachwirkender Pariser Einfluß Veroneses, den er dort kopiert hatte, zu verkennen. Gewiß ist es eine Schreckenssekunde aus einem zeitlichen Geschehen, was sich da vor uns begibt. Aber darum doch keine Illustration anstatt eines Gemäldes, wie so oft. Die Erzählung ist aus, es bleibt nichts mehr zu fragen, was im nächsten Moment sein wird; Vergangenheit, Gegenwart und nächstkünftige Folge sind zu vollkommenem Genügen in künstlerische Einheit zusammengefaßt.

Das war nun freilich keine Genreidylle, was er den Karlsruhern diesmal vorsetzte. Sie wußten auch wohl schwerlich genauer, wer Aretino war, und das ist doch nicht unwesentlich. Das Bild sei kraß, sagten sie. Damit war das Urteil gefällt. Und daß zu der inneren Wahrheit der Szene die Art des Vortrags, die lokaltönige, ins Violett changierende Farbengebung in fast raffinierter Weise gestimmt war, daß auch sie durch kalte Aufrichtigkeit mit dem Inhalt harmonierte, ward nicht als Verdienst begriffen, sondern lediglich als ein Abweichen oder Versagen. Die konventionellen und vermeintlich glänzenden Farbentöne, die man von den Hofmalern und Günstlingen des badischen Geschmacks gewöhnt war, fand man hier eben nicht, und war beleidigt, daß sie nicht gewollt worden waren. Daß man einen starken Eindruck von der Realität dieses Bildes in allen seinen Beziehungen empfing, daß es überzeugte, daß es packte, daß es also eine Wahrheit, und insofern eine Schönheit war, war man himmelweit entfernt, sich nach der richtigen Seite klarzumachen und auszulegen. Man kapierte es lediglich dahin, daß das Bild ungewöhnlich, herausfordernd, verletzend sei. Und die erwähnte Kommission für die großherzogliche Galerie, in welcher Beamte mit Künstlern saßen, vereinigte sich, indem sie den von Schirmer beantragten Kauf des Bildes ablehnte, mit dem Publikum, sofern diese Kräfte nicht etwa selber schon den Ton des allgemeinen Urteils hatten stimmen helfen.

Feuerbach hatte das Bild nun zwar nicht für die Galerie gemalt, sondern für die Pariser Weltausstellung von 1855, auf die das Großherzogtum einen ganzen Eisenbahnwagen mit Erzeugnissen der schon gestreiften Hofmaler — die übrigens gutenteils nicht in Karlsruhe lebten — sandte. Jener badischen Künstler, die wesentlich von großherzoglichen und fürstlich fürstenbergischen Aufträgen, sowie vom Frem[illegible]rkehr in Baden gediehen und für deren Gesamttypus seither die in allen



Abb. 41. Ricordo di Tivoli. (Erinnerung aus Tivoli.) 1868. Schack'sche Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

kaum noch eine fernere Enttäuschung. Seitdem hatte er ja den trübseligen Beistand der Präzedenzfälle. Es hatte so überaus viel Hoffnung, beides der Anerkennung und des Erfolgs durch Verkauf, auf diesem Werke gestanden, das dem begehrenden Publikum einen tüchtigen neuen Meister offenbaren werde. — Am 7. September 1851 war der leidend umdüsterte Vater in Freiburg gestorben. Dem in Sorgen und größerem Stolz geliebten Sohne hatte er einige besondere Zeilen als väterliches Abschiedswort hinterlassen. Tieftraurig trug der dem Sterbebette Ferne den Verlust. Alles war nun zurückgesunken, womit der Gedanke an den Vater in den letzten Jahren dessen nächste Lieben bedrückt hatte. Nichts als ein verklärt schönes und edles Bild zurückgeblieben, in welches wir den Sohn sich immer noch findender und herzlicher vertiefen sehen, je weiter der Tag der harten Nachricht abrückt. Die verwitwete Mutter war dann 1852 nach Heidelberg gezogen, der holderen und regsameren Stadt, von der sie sich den besseren Erfolg einer schriftstellerischen und musikalischen Erwerbstätigkeit versprach. Denn wie schon hiermit gesagt ist, zu dem Leide hatte der Tod nun auch die materielle Sorge gebracht. Leicht war der Familie auch früher die Laufbahn des Sohnes nicht geworden, der namentlich in München, obwohl ihn aus Anlaß des Faunbildes ein großherzogliches Stipendium für einige Jahre unterstützte, sehr viel verbraucht hatte. Doch von nun erst beginnt der Schatten der Enge in den Mitteln in seiner ganzen Fühlbarkeit und Härte auf diese Laufbahn zu fallen. Wir wollen nicht zu sehr im einzelnen bei dem verweilen, was deswegen all die Jahre bis 1863 bringen, bei den Opfern und Opfertaten der Mutter, der Heranziehung des kleinen Erbteils der Schwester Emilie, den schweren Gängen oder Briefen, die um ein Darlehn, eine Hilfe getan werden müssen, immer wieder für ihn, aber möglichst so, daß es seinen Stolz und sein Wissen nicht bedrücken soll. Die absolute Schicksalsverbundenheit von Mutter und Sohn, die Eigenschaft dieses künstlerischen Existenzkampfes, daß sie ihn in Gemeinsamkeit zu führen sich bewußt sind und jeder ihn für den Lohn des andern führen, die Erhebung des Glaubens an seinen Genius zum Lebensinhalt bei der Mutter machen alle diese schweren Dinge wieder zur Selbstverständlichkeit. Aber wir mußten das erwähnen, weil es als eine Hemmung andauert, die unerträglich nicht bloß im einzelnen die freie Beweglichkeit, sondern auch das Emporstreben an sich, die Leistungsmöglichkeiten des Künstlers belastet. Nur mit tiefster Bewegung können wir seine wiederkehrenden Ausrufe lesen, daß das lumpige Geld es sein muß, um deswillen er nicht vorankommen kann, tatlos stilliegen, seine Hände gefesselt sehen muß; was könnte er schaffen, wenn nur die Mittel für ein geeignetes Atelier, für Modelle da wären, für all das äußerliche Zubehör, worin er andere, oberflächliche, leichtverkaufende Künstler in verschwenderischer Mühelosigkeit sich genugtun sieht! Die herzergreifende Klage lesen um die besten jungen Lebensjahre, die ein herrliches Schaffen aus dem Vollen bringen könnten und die dahinrinnen und verloren werden, weil sie mit den kleinsten Gulliverstricken gefesselt sind. Und bei dieser individuellen Künstlernatur bleibt uns da nichts zur Entgegnung; sie war keine, die der Not bedurfte, um nach rastloser Arbeit zu verlangen. Auch wenn wir der Meinung sind, daß sie das ganze Maß dessen, was sie in hartem Weiterkämpfen geworden ist und gegeben hat, bei früh gefundener, geräuschvoller Zustimmung wohl nicht aus sich entwickelt haben würde.

Ich erwähne noch mit Betonung ein kleines Bild aus dem Pariser Jahre 1851, das sich unter unseren Abbildungen als Nummer 5 findet. Gelesene oder gehörte Schilderungen, wie die Begräbnisse in Teilen Italiens durch vermummte Kuttenträger vollzogen werden, gestalten sich hier. Aber das ist das Nebensächliche, Zufällige. Im „Vermächtnis" erzählt Feuerbach, er habe es in den Sterbetagen des Vaters gemalt, in Stimmungen des Gefaßtseins auf die freilich nicht so nahe gedachte Nachricht, und habe es gerade am Todestage vollendet. So haben wir in dem raschen Bilde ein eigentümliches Dokument, wie das Traurige, das andere scheu und stumm macht, in dem wahrhaften Künstler zu dem Zwange einer naiv bekennenden und sich befreienden Beschäftigung mit ihm wird.

Und darüber hinaus ein packendes Dokument für die Ergriffenheit und düstere Macht dieser Stimmung. Das ist ein fabelhaftes Bild, diese starke und summarische



Abb. 36. Bildnis (Nanna).
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 100.)

Komposition voller Rhythmus und Schwere, ein ganz aus allen Bedachtheiten weggerissener, tiefster künstlerischer Empfindungsmoment. Ein kleines Gemälde ganz für sich, wie von einer Spezialnatur, die hier in alles andere vergessenden Tagen zu Worte kommt, wie von dem Impuls und der heftigen Intuition eines Goya gemalt, zu welchem doch, um es unnötig zu sagen, kein herleitender Faden zurückführt. Daß für Feuerbach selber das kleine Bild, das still in der Familie verblieb, eine eigenartige Rückerinnerung auch ohne den tiefeinschneidenden Anlaß zurückließ, können wir wohl daraus schließen, wie er von so vielen Bildern rascherer Entstehung gerade dieses noch in dem knappen Abriß des Vermächtnisses erwähnt. —

Eine Art seelischer Lähmung folgte dann auf die erste Erbitterung nach dem Fehlschlag des Hafisbildes, an das Feuerbach alle Hoffnungen seines Sanguinismus geknüpft, von dem er gemeint hatte, wenn es auch, in Paris ausgestellt, nicht viel bedeuten würde, so sei es doch für Deutschland reichlich gut. Er war im Sommer 1852 zu Besuch bei der Mutter in Heidelberg, völlig brach liegend, künstlerisch planlos, erst allmählich zurückerwachend zum Hinsehnen nach seiner Kunst, d. h. nach Paris. Aber auch dort gewinnt er die beruhigte, zufriedene Stimmung des ersten Jahres nun nicht mehr wieder. Die materielle Ungewißheit und auch schon die Not setzt den bedrückten Zustand bereits in tägliche Münze um; seine Briefe an die Mutter bekommen bei allem geistigen Unterschied der beiden Frauen eine gewisse Ähnlichkeit mit jenen anderen, die wir so teilnahmvoll und schwer ertragend lesen, jenen, die der junge Gottfried Keller um das leidige Kapitel des Geldes und seiner Ausgaben herum, erklärend, beschwichtigend und vertröstend, an die seinige schreiben muß.

Im Sommer 1853 war Feuerbach abermals in Heidelberg. Die Verhältnisse hatten ihm so zugesetzt, daß er wohl oder übel bereit war, dort als Porträtmaler etlichen Barverdienst zu schaffen. Natürlich war es auf die Professorenwelt abgesehen. Aber sogleich das erste Bildnis gefiel durchaus nicht, obwohl man dafür fünfzig Gulden ausgesetzt hatte. Die Wäsche des Herrn Geheimrats war von dem jungen talentvollen, aber noch unreif-genialen Maler nicht sorgfältig genug behandelt worden usw. Es wurde der Mutter zurückgegeben; sie hat es dann viel später, wir können wohl denken mit welchen Empfindungen, der nunmehr dankbar bereiten Universität geschenkt. Von dem Professorensohn, der Maler geworden war, zu den Heidelberger akademischen Kreisen hinüber blieb vorderhand ein rechtes Unbehagen nach, zum mindesten bei ihm, und zwar sehr unverhohlen. Viel mehr als die ehrlichen Banausen, die ihn wenigstens in Ruhe lassen, peinigen ihn die wohlmeinenden Kunstschwätzer; sein „grenzenloser Ekel an den Gesichtern", die ihn ermutigen, ihm gute Ratschläge erteilen wollen, ist so groß, daß er alle Misère noch vorziehen will.

Mit die mühseligsten und die schlimmsten Tage seines Lebens fallen dann in den neuen Pariser Winter auf 1854. Die Mutter hat sich, das weiß er, schon pekuniär verblutet, und er sucht, wie er sich in der fremden Stadt durchbringt. Fünf Tage lang hat er einmal nichts als Brot zu essen; er erwähnt, daß er jetzt Porträts das Stück für fünf Franken male . . . Wie Bilder aus Murgers „Scènes de la vie Bohême" könnte so mancherlei sein, was sich da und sonst aus diesen jungen Tagen andeutet, wäre nur auch die leichte Elastizität, der freier losgebundene Humor der Rodolphe und Marcel dabei, statt, wie hier, die Beschwerung durch den steten Gedanken an die Mutter und drüber hinaus durch reif und ernst aufgefaßte Verantwortlichkeit und Tradition. Andere Leiden oder Leidenschaften kommen hinzu, die ebenfalls nicht das Murgersche liebenswürdig-wehmütige Lächeln aufzubringen vermögen, Abgrundgefahren, die er nur andeutet, aber vor denen er um jeden Preis entrinnen will. Und eines Tages läßt er so gut wie alles im Stich, Studien, Bilder, Zeichnungen usw, also auch die Gläubiger, und kommt mit schwerem Herzen, leichtem Gepäck nach Heidelberg zurück. Erst ganz weniges von dem, was er damals von seinen jungen Arbeiten notgedrungen zurückgelassen, in schwerlich erfreute Hand überantwortet hat, ist seitdem wieder zum Vorschein gekommen. Der Gemäldeplan, den er statt des alten mitbringt und zu dem er in Paris schon verschiedene Entwürfe gemacht hat, ist der Tod des Pietro Aretino.

Mühsam kommt in Heidelberg sein Eigenbewußtsein wieder empor. Furchtbar viel muß niedergekämpft, viel schweres Verzichten errungen werden, bis aus der Selbstüberwindung zum Sichschicken in die Lage eine bescheidene Wiedererhebung und Fröhlichkeit wird. Er will nach Karlsruhe gehen, in die zugehörige Landesresidenz, wo dem Sohne des großherzoglichen Professors doch manche Förderung werden muß [illegible] in gütiger und weitsinniger Regent, Prinz Friedrich [illegible] der heutige Großher[illegible] kranken Bruder die Regierung führt. Wir wissen seit dem Faun[illegible] gedanke an ein großherzogliches Mäzenatentum für die Feuerbachsche [illegible] war, wie denn auch schon in Antworten aus Paris von dem Regen[illegible]

war. Alles Gedankengänge, die mit dem, was von drum und dran dazu gehört, wahrlich nicht leicht zu tragen sind. In der Grundlage will der junge, still gewordene Künstler sich von Porträts ernähren, und mit der dann noch verbleibenden Zeit und Kraft will er — sonst wäre das ja alles unmöglich — den Weg seiner Bestimmung suchen. Im April 1854 schlägt er seine Zelte auf in der badischen Residenz.

Karlsruhe, das heute zu den regsamsten und liebenswürdigsten Großstädten in Deutschland gehört, bot damals noch das gemütliche Bild der fächerförmig regelmäßigen Straßen, gutenteils mit grünen Alleebäumen, überall mit zweistöckigen Häusern und mit ziemlich viel Gärten in der Stadt, und, nach der Seite seines Publikums hin betrachtet, wesentlich einer rein badischen Zusammensetzung von Räten, Revisoren, Subalternen, Pensionären und Beamtenwitwen. In seinem anziehenden Buche „Erinnerungen an Gelehrte und Künstler der badischen Heimat“ (Leipzig, 1902) erzählt Professor Hausrath von Anselm Feuerbachs und J. V. Scheffels Karlsruher Tagen und unterstützt die eigenen Angaben des ersteren, wie er es verstanden habe, sich bei den guten Karlsruhern so besorgniserregend wie möglich einzuführen. Erstlich — man denke, in diesen Jahren des ängstlichen Bürgerfriedens nach der Revolution! — durch einen Radmantel mit rotem Futter, welcher ihm bei dem spezifisch billigen, aber geschwinden Witz der Karlsruher den Namen Fra Diavolo eintrug, und zweitens, wohl schlimmer, dadurch, daß er auf dem Wochenmarkt Modelle suchen ging und die erzürnten Leute voller Unschuld aufforderte, ihm für seine Blumenmädchen usw. im Atelier zu stehen.



Abb. 37. Hafis am Brunnen. 1866. Schackſche Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 124.)

Die Stadt wollte oder vielmehr sollte damals werden, was sie heute auf den künstlerischen und verwandten Gebieten ist; unter dem Prinzregenten entfalteten sich Theater und technische Hochschule, der Plan einer Kunstschule stand schon in der Ausführung. Ein gnädiges Wohlwollen des Regenten wurde tatsächlich dem jungen Maler entgegengebracht, der aus guter Familie und Sohn eines verstorbenen großherzoglichen Professors war. Der hohe Herr hat ihm dieses Wohlwollen immer zu bewahren gesucht, es immer wieder aufleben lassen; ja er hat, was ihn selber privatissime anlangte, damals irgendwann die Empfindung ausgesprochen, daß dieser Maler ein Genie ver-



Abb. 38. Entwurf zu dem Familienbild.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 125.)

heiße. Ich glaube, das Verhalten und die edelmütigen Absichten einer wahrhaft schönen Fürstengesinnung dadurch noch heller ins Licht setzen zu dürfen, daß am badischen Hofe die Torturen, die aus den Kaspar Hauser-Mären entstanden, sehr schwer getragen worden sind und daß gerade der Großvater unseres Künstlers derjenige war, der zuerst sein Ansehen eingesetzt hatte für eine an dem Findling verübte badische Schuld; gerade 1852 war seine Biographie erschienen, die genaue Nachricht über diese Dinge nebst dem Wortlaut jener Denkschrift für Kaspar Hauser enthielt. Nicht an dem Landesherrn lag es, sondern an den durch amtlichen Rang berechtigten Beratern des Hofes in Kunstsachen und an dem Hofsekretariatswesen, durch das alle derartigen Personalien hindurch kontrolliert werden – – soweit nicht einzelne ganz Kluge verstehen, diese Scylla [illegible]

wenn die guten Absichten des Regenten für Feuerbach teils vereitelt und abgelenkt wurden, teils schwer erträgliche Zusätze für den ohnedies mehr wie empfindlichen Künstler erhielten. Wenigstens nach dem, was aus Briefen darüber vorliegt und versichert wird. Es würde sich bei der Bedeutung Feuerbachs wohl verlohnen, wenn früher oder später auch von der anderen Seite her, aus den Materialien des großherzoglichen Kabinetts, zur Gewinnung eines ganz objektiven Bildes Aufschlüsse über Entstehung und Geschichte dieser Beziehungen beigebracht werden könnten.

Anfänglich war er guten Mutes. Auch von der Seite des Publikums war Interesse genug da, wenn auch überwiegend in der bekanntlich niemals „so böse gemeinten" Form des



Abb. 39. Familienbild. 1866. Schackische Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 125.)

residenzlichen Klatschvergnügens und des gebildeten Absprechens, dem desto glatter nur das imponiert, was „weither" ist oder sonst das Schaumschlagen versteht. Was haben nicht J. V. Scheffel und seine eifrige Mutter in denselben Jahren über den Trompeter von Säckingen einstecken müssen, von dem sich doch ganz Deutschland ein Menschenalter hindurch so hell und gern erfreuen ließ! Das ist nun zwar nicht bloß karlsruhisch, sondern ebensogut schwerinisch oder detmoldisch, gehört überall zu einem derartigen Milieu hinzu; als Scheffel fürstenbergischer Bibliothekar in Donaueschingen war, wußte dort kein Mensch, daß er einen Trompeter und einen Ekkehard geschrieben habe, man wußte bloß, daß er aus Karlsruhe, aus der Residenz sei und als Herr Dr. Scheffel oder Herr Bibliothekar angeredet werde.

Aus der Karlsruher Zeit liegen keine Handzeichnungen Feuerbachs vor. Studiert und eingeheimst war in Paris genug und in Karlsruhe wäre, wie schon angedeutet, auch

spröder Boden dafür gewesen. Dafür aber entfällt eine ganz erstaunliche Fülle von Gemälden auf dieses eine Jahr, über vierzig. Die Karlsruher kamen gar nicht zu Atem; beschäftigt hat er sie in dem dortigen Kunstverein, den er sozusagen allein versorgte, und durch das Redenmüssen, Redenkönnen über ihn und seine Bilder genug. Die Anfänge waren ganz vielversprechend, zumal der Regent das Zeichen gab. Er kaufte sofort ein Blumenmädchen, das er auf sein schönes Sommerschloß, die Insel Mainau im Überlinger See, verbringen ließ. Es folgte dann noch ein bedeutender landesherrlicher Auftrag: acht Sopraporten für das Karlsruher Schloß, allegorische Kindergruppen, von denen vier die schönen Künste, vier andere die badischen Landeskreise darstellen.

Feuerbachs bürgerlicher Hauptgönner durch Bestellungen aber war der Hofkonditor Fellmeth. Dieser Mann verdient herausgehoben zu werden, weil ihn keine Eitelkeit oder derlei veranlaßte, sondern weil er sich selber folgte. Er war in jungen Jahren in der Welt herumgekommen, hatte in Paris und anderswo seine Augen aufgetan und sich nicht, wie so viele, die Freude dessen, was er fand und sah, durch unfruchtbare Lese- und Fragebildung verkürzen lassen; er fand recht, was ihm gefiel, und Feuerbachs Art gefiel ihm, gab ihm etwas.

Ohne Begeisterung und ohne Schmerzen von Feuerbach gemalt, entsteht in Karlsruhe eine lange Reihe von Zigeunerinnen, Genrebildern mit kleinen Mädchen oder Kindern, Bildnissen, Gesellschaftszenen im Kostüm, Landschaften mit Dianen und badenden Nymphen. Unser Künstler ist guten Mutes, geht ganz gern in Gesellschaft, unterhält sich dort mit leichtem Behagen, unterhält auch die Anwesenden als geistvoller Mensch mit flüchtigen Ansätzen damaligen Humors. Und ist der Meinung, es wird schon alles werden. Das Größere soll auch kommen, es wird gleichzeitig schon geplant und in Angriff genommen. Es ist zu dieser Zeit durchaus nichts Herausforderndes in ihm; Professor Hausrath erwähnt die sanfte Milde und feine, fast weibliche Zurückhaltung, wodurch er die überraschte, die ihn richtig kennen lernten. Empfindlich und unbehaglich ist er zeitlebens überhaupt nur unter Künstlern gewesen, weil er wußte, er, der so viel Äußeres entbehrte, was sie hatten, wolle und könne Besseres als sie, und immer fürchtete, sie könnten auf ihn herabblicken, gar ihn demütigen wollen.

Die Kunstschule kam nun auch in Gang, Schirmer zog als ihr Leiter in Karlsruhe ein. Er kannte, wie wir wissen, Feuerbach von Düsseldorf, wußte, daß mit ihm ein Künstler in Karlsruhe vorhanden sei, kam mit der Absicht, ihn zu protegieren und an die Kunstschule zu ziehen. Aber er ließ von allen diesen Dingen sänftlich ab, als er merkte, der Karlsruher Wind wehe anders und er werde sich mit der Fürsorge für Feuerbach, als für einen einheimischen Badener, keineswegs so geschickt und gut einführen, wie er sich, halb wohl auch mit der wirklichen guten Absicht der schwachen Leute, halb aus Klugheit, vorgenommen hatte. — Das Gemälde, vor welchem Feuerbach sich über alle aufgezählten Bilder, die bloß etwas einbringen sollten, vertröstete, war der schon erwähnte Tod des Pietro Aretino (Abb. 8). Vor ihm erlebte er seine Befriedigung, seine Freuden, so daß er den Mißerfolg des Hafis zu vergessen begann; aus ihm eigentlich schöpfte er jene gelassene und umgängliche Ruhe, womit er das Karlsruher Leben hinnahm. Im Anfang November 1854 ward dieses neue, sein zweites Hauptgemälde fertig. Zuerst sahen alle Auspizien günstig aus; der Galeriedirektor Frommel lobte es, der Regent und die Prinzen kamen es zu sehen, Schirmer beantragte in der amtlichen Kommission den Ankauf für die Galerie. Ausgestellt wurde es auch; und durch diese Ausstellung oder in Begleitung zu ihr schlug nun das Für und Wider der Residenzler, das sich bisher über Feuerbach gebildet hin und her gestritten hatte, in eine entschiedene Ablehnung um. Er hätte schon bei seinen Zigeunermädchen bleiben müssen, wenn er seine Partei behalten wollte.

Das Bild behandelt den Vorgang, wie der als Schriftsteller und als Mensch gleich üppige und frivole Pietro Aretino — dieser von allen geeignetste Mann, wenn man die Kehrseite der Hochrenaissance, das Schmarotzertum an ihrer geistigen Höhe und Lebenskultur sucht — bei einer Gelageszene mit schönen Frauen Venedigs unversehens mit dem Stuhle umfällt, auf dem er sich schaukelt, und mitten aus dem epikuräischen



Abb. 40. Romeo und Julie. Zweite Ausführung. 1866.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 122.)

Frohgenuß aller Sinne den jähen Tod findet. Es ist, wenn auch gar nicht das am stärksten dramatische, so doch das heftigste von Feuerbachs Bildern, und insofern steht es in vollem Gegensatz zu dem Hafis, fällt noch wieder aus der Bahn heraus, die er für bewegte Szenen sich längst und mit Vollbewußtsein vorgezeichnet hatte: in edler Einfachheit desto bewegender zu sein. Paris hatte ihn so ruhig, dieses tiefbürgerliche Karlsruhe nun wieder so leidenschaftlich in seiner Kunstsprache gemacht. Warum er gerade diesen Gemäldeplan aus Paris übrig behalten hatte, das läßt sich, ganz unsicher, nur divinieren. Es ist vielleicht nicht unrichtig, den Mißerfolg des Hafis mitwirksam zu betrachten, daß Feuerbach in diesem Falle noch einmal so drastischen Ausdruck gesucht hat. Denn wir dürfen es aussprechen, daß er zu dieser und anderen Zeiten keineswegs so spröde gewesen ist, sich nicht auch, um erst einmal Beachtung und Anerkennung zu erzwingen, anpassen zu wollen, soweit er sich damit nichts vergab und auch so ein Ganzes hervorbrachte. — Dabei paßt zu einer solchen heftigen und schonungslosen Sprache der Mann und der Vorgang. Geschlossen zusammengedrängt zwischen glänzende Architektur, über die das Mondlicht milde hineinstrahlt, erblicken wir die Szene des Gelages. Voll energischer Momentanität und mutiger Wahrheit ist der Augenblick gepackt. Wie der Mann hinstürzt, die Mandoline ihm wegfällt, die haschende Hand das Tischtuch mitreißt, die Mitanwesenden teils noch achtlos in der Sekunde befangen sind, die dem Sturz vorhergeht, teils diesen erschreckt mit ansehen, aber ohne schon ganz zu begreifen, ohne schon zu wissen, wie das Entsetzen sie im nächsten Augenblick auseinanderjagen wird, das alles ist überaus stark und wahr gegeben. Auch in den kompositionellen Steigerungen der rechten Hälfte des Bildes findet die Gedrängtheit dieser Darstellung ihre vollkommene Entsprechung und künstlerisch-logische Ergänzung. Weder in der Architektur, der Anordnung des Ganzen, noch in der Einzelgestaltung der Figuren ist nachwirkender Pariser Einfluß Veroneses, den er dort kopiert hatte, zu verkennen. Gewiß ist es eine Schreckenssekunde aus einem zeitlichen Geschehen, was sich da vor uns begibt. Aber darum doch keine Illustration anstatt eines Gemäldes, wie so oft. Die Erzählung ist aus, es bleibt nichts mehr zu fragen, was im nächsten Moment sein wird; Vergangenheit, Gegenwart und nächstkünftige Folge sind zu vollkommenem Genügen in künstlerische Einheit zusammengefaßt.

Das war nun freilich keine Genreidylle, was er den Karlsruhern diesmal vorsetzte. Sie wußten auch wohl schwerlich genauer, wer Aretino war, und das ist doch nicht unwesentlich. Das Bild sei kraß, sagten sie. Damit war das Urteil gefällt. Und daß zu der inneren Wahrheit der Szene die Art des Vortrags, die lokaltönige, ins Violett changierende Farbengebung in fast raffinierter Weise gestimmt war, daß auch sie durch kalte Aufrichtigkeit mit dem Inhalt harmonierte, ward nicht als Verdienst begriffen, sondern lediglich als ein Abweichen oder Versagen. Die konventionellen und vermeintlich glänzenden Farbentöne, die man von den Hofmalern und Günstlingen des badischen Geschmacks gewöhnt war, fand man hier eben nicht, und war beleidigt, daß sie nicht gewollt worden waren. Daß man einen starken Eindruck von der Realität dieses Bildes in allen seinen Beziehungen empfing, daß es überzeugte, daß es packte, daß es also eine Wahrheit, und insofern eine Schönheit war, war man himmelweit entfernt, sich nach der richtigen Seite klarzumachen und auszulegen. Man kapierte es lediglich dahin, daß das Bild ungewöhnlich, herausfordernd, verletzend sei. Und die erwähnte Kommission für die großherzogliche Galerie, in welcher Beamte mit Künstlern saßen, vereinigte sich, indem sie den von Schirmer beantragten Kauf des Bildes ablehnte, mit dem Publikum, sofern diese Kräfte nicht etwa selber schon den Ton des allgemeinen Urteils hatten stimmen helfen.

Feuerbach hatte das Bild nun zwar nicht für die Galerie gemalt, sondern für die Pariser Weltausstellung von 1855, auf die das Großherzogtum einen ganzen Eisenbahnwagen mit Erzeugnissen der schon gestreiften Hofmaler — die übrigens gutenteils nicht in Karlsruhe lebten — sandte. Jener badischen Künstler, die wesentlich von großherzoglichen und fürstlich fürstenbergischen Aufträgen, sowie vom Fremdenverkehr in Baden-Baden gediehen und für deren Gesamttypus seither die in allen Landeskunststätten wohl-



Abb. 41. Ricordo di Tivoli. (Erinnerung aus Tivoli.) 1868. Schackische Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

vertretene Konstanzerin Marie Ellenrieder, unübertroffen durch süßliche Gruppen und fromme Himbeerfarben, ihren Namen als den meistcharakteristischen pflegt hergeben zu müssen.

Für dieselbe Pariser Ausstellung war Feuerbachs Heiliger Antonius bestimmt, der gleichzeitig entstand. Es war berechtigt, wenn Feuerbach selber davon gesprochen



Abb. 12. Idylle aus Tivoli. 1868.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

hat, die Versuchung gewiß „nobel" aufgefaßt zu haben, um so mehr, als es gar nicht im engeren Sinne das Weib als solches, sondern deutlich genug die allegorisierte schöne Welt ist, die die Überreizung des jungen Mönchs verwirrt. In visionärer Weise, zum erstenmal in einem wichtigeren Bilde mit stärkerer Heranziehung des Landschaftlichen, ist der Vorgang dargestellt, interessant die Komposition in ihrer kecken und gewagten, aber wiederum auf Grund sicherer Empfindung gelösten Verteilung. Aber nun — was Karlsruhe sah. Die versuchende Gestalt, die sich in der Dämmerstimmung vom düster glühenden Abendhimmel abhob, war nackt. Derartiges war nun freilich auf unzähligen alten und neuen Bildern



Abb. 43. Im Frühling. 1868. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 130.)

zu schauen und machte auch niemandem ernstlich etwas aus. Es liegt jedoch in der Natur der Kunststümpler, das, was sie anerkennen und, wenn es sich ihnen unter der Firma eines nicht anfechtbaren Namens präsentiert, so schmunzelnd gerne sehen, plötzlich nicht verantworten zu wollen, sobald sie sich Gönner oder Kritiker fühlen. Von diesem Feuerbach, der unter ihren Augen lebte, wurde nun einmal vor allen Dingen verlangt, bescheiden und wohlanständig, „sacht stets und bedacht stets", wie Scheffels Revisor zum Kreisamtsphysikus flüstert, zu sein. Man kam vor der „nackten Person" überhaupt nicht zu dem Bilde, man war gesellschaftlich so einig: es gab nun auch Leute, die religiöse Skrupeln bekamen, obwohl nichts verständnisvoller im Sinne der alten Askese gedacht sein und sich enger an alte legendarische Versionen schließen konnte, als eben diese Symbolisierung des mundus, der Schönheit der irdischen Welt. Der Herr Hofsekretär Kreidel erklärte dem Künstler, es sei eine „Unverschämtheit, zu einem solchen Bilde Seine Königliche Hoheit einzuladen", und die Ministerialkommission, welche die Bilder für Paris aussuchte, entschied, daß aus den vorliegenden Bedenken die Sendung nach Paris nicht möglich sei. Das traf den ahnungslosen Künstler so, daß er im Trotz etwas tat, was er nachmals lebhaft beklagt hat und wir nicht minder müssen, da es ein höchst interessantes Werk aus seiner Werdezeit vernichtet hat. Lange hatte er in trüber, stiller Wehmut vor seinem Bilde gesessen, dann fuhr ein verwirrter Zorn aus der Betäubung auf, und nachdem er mit dem Pinsel die ganze Leinwand zugestrichen, schnitt er sie, da er nun doch nicht ertragen hätte, sie wiederzusehen, in Fetzen und steckte alles miteinander in den Ofen. Nur eine kleine Daguerreotypie ist übrig geblieben, wonach man eine Art photographischer Rekonstruktion vorgenommen hat (Abb. 10). Eine Neugestaltung des Bildes, an die sich Feuerbach, als er über dieses Erlebnis ruhiger geworden war, doch noch wieder gemacht hat, und zwar mit einer Nachgiebigkeit an die Tadler, die uns rühren muß, ist Entwurf geblieben (Abb. 9). Nach diesem allein beurteilt, würden wir es nicht allzusehr bedauern; sie kommt über die Befangenheit, die man ihm glücklich beigebracht hatte, nicht weg.

Natürlich unterblieb auch die Sendung des abgelehnten Aretino nach Paris. Und mit ihrem Knochenfinger pochte wieder einmal die Sorge an die Tür. Es waren Tage, wo er nicht aß, wo er dumpf der Wut und der Verzweiflung preisgegeben war. Die unbefangen vertrauende Stimmung den Menschen und Behörden gegenüber, die in seinen ersten Karlsruher Tagen gewesen war, ist damals ein für allemal verloren gegangen. Von dem Ergehen mit dem „Hafis" hatte er sich noch wieder erholt, und auch hiervon, soviel auf ihn ankam, richtete er sich wieder auf. Aber nach außen hin, allen „zuständigen" Gewalten gegenüber, blieb eine nur allzu erregliche Disposition zum Zorn und zum Argwohn übrig.

Das war so, wenn es auch noch nicht sogleich zutage trat. Von der Seite der entscheidenden Karlsruher Stellen und Künstler, wie ähnlich auch beim Publikum, wurde allmählich empfunden, daß an Feuerbach doch am Ende ein Unrecht geschehen sei. Und daß es freundlich sein würde, ihn irgendwie zu entschädigen. Die geängstigte Mutter hatte sich an Schirmer gewandt. Mit diesem wurde eine Art Versöhnung zustande gebracht. Er setzte sich bei dem Regenten ein, an diesen erging ein Bittgesuch wegen eines Auftrags für Italien. Prinz Friedrich war entschlossen, etwas Wesentliches zu tun, und ging in gnädigster Weise auf den Plan mit Italien ein, sogar ohne eine Endfrist zu stecken. So wie diese geplante Vergünstigung dann von den Hofinstanzen weiter beraten und spezifiziert wurde, war freilich auch die Absicht dabei, nicht bloß die Stimmung des Gekränkten, sondern auch dessen Berufsauffassungen durch eine fühlbare sanfte Leitung zu verbessern. Im April wurde Feuerbach der Entschluß des Regenten überbracht, ihm ein Stipendium für Italien zu bewilligen, wofür Kopien dortiger Meisterwerke zu liefern seien. Von dem Ausfall dieser Arbeiten und dem Verhalten des Künstlers überhaupt hing die unbestimmte Dauer der Unterstützung ab, die in entsprechenden Raten auf dem Bankwege zugemessen werden sollte. Das ist der Auftrag, der infolge des Verlaufes, den die Dinge nahmen, Feuerbach für immer von Karlsruhe, überhaupt von Deutschland weggeführt, ihn äußerlich und innerlich an Italien gebunden hat. Ein



Abb. 44. Der Mandolinspieler. 1868. Bremer Kunsthalle.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

anderer als er wäre in Verfolg dieses Stipendiums, weil fürstliche Gnade sich bekanntlich gerne auf immer dieselben Empfänger kumuliert — überhaupt alle Wohltat nur dadurch, daß sie erneut und gemehrt wird, vor der Vergeblichkeit bewahrt wird —, schließlich ein großer Herr mit Amt und Rang in Karlsruhe geworden. Also insofern ist ja alles gut, wie es geworden ist.

Venedig.

1855—1856.

Feuerbachs Reise nach Italien und die ersten Monate daselbst erhalten von außen her noch ein besonderes Interesse dadurch, daß sie in der Gesellschaft J. V. Scheffels erlebt worden sind. Die zwei kannten sich aus Heidelberg, wenn auch nicht intim. Scheffel hatte gerade den „Ekkehard" abgeschlossen, der ihm, anfänglich gegen den eigenen Willen, aus den Vorbereitungen für eine germanistische, rechtsgeschichtliche Habili-

[illegible] Reisebriefe, [illegible] der „Ekkehard“, er war ihm [illegible] „Trompeter“ entstanden. [illegible] verbanden den jungen Dichter [illegible] Karlsruhe, der Vater- [illegible] möglichst wenig [illegible] Mansarden des Eltern- [illegible] Entwicklungszeit, auf dem [illegible] „Ekkehard“ [illegible] großen Minnesängerroman führt, [illegible] „Juniperus“, und dann die Ge- [illegible] Bruchstücke sind. Am 4. Juni 1855 reisten [illegible] Venedig ab. Der eine, Feuerbach, glück- [illegible] Mißgeschick: der gut drei Jahre ältere



Abb. 45. Pietà. Entwurf einer vermehrten Ausführung. 1867.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 131.)

Scheffel ebenfalls noch keineswegs auf Erfolge zurücksehend, was freilich erst bemerkt werden muß. Der „Ekkehard“ mag ja fürwahr als ein Spezimen gewisser äußerlichster Abhängigkeiten in der Literatur gelten, da erst unter den Händen des dritten Verlegers, der diesen scheinbaren Ladenhüter kaufte, aus ihm das deutsche Volks- und Jugendbuch der Zeit um 1870 wurde. Und langsam genug fand auch der „Trompeter“ den Weg zu denen, die ihn lieb haben würden. Der ehemalige praktische Jurist, ehemalige Habilitand, ehemalige Kandidat der Malerei und zweimal aufgetretene Dichter war schon von manchem trüben Zweifel, auch im tieferen Lebensgehalt, gequält. Wenn vorhin gesagt wurde, er befand sich auf dem Wege zu denjenigen Schöpfungen, die zwar nie viel applaudiert worden sind und in jetzigen Literaturgeschichten als „unbedeutend“ abgetan werden, ihn aber in den künftigen, wenn man von seiner Popularität — und dem Rückschlag gegen diese — abgerückt sein wird, am wertvollsten überdauern werden, so konnte damit nur der zweifellose Aufstieg des Künstlers in ihm, aber keine Verstärkung der Schwungkraft mehr gemeint sein, die in dem Neunundzwanzigjährigen war.

Die gemeinschaftliche Reise hat zwischen Scheffel und Feuerbach keine sehr lebendige Freundschaft begründet. Wohl aber war das gegenseitige Entdecken und Sichannähern ein durchaus sympathisches und schönes, und vielleicht um so mehr, als immer etwas



Abb. 46. Gastmahl des Platon. 1869. Karlsruher Galerie. Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 134.)

Abstand verblieb. Für ein Mehr hatten beide zu viel mit sich selber zu tun, und zwar so, daß keiner dem andern helfen konnte. „Es war mit Scheffel eigen", schreibt Feuerbach später nach der Trennung, „wir sind und bleiben Freunde und haben gegeneinander eine gewisse Achtung und Haltung beobachtet, die unsere Freundschaft dauernd macht, und doch tut mir jetzt die Einsamkeit wohl . . . Ich wage kein Urteil abzugeben über Scheffel; er kam mir innerlich, trotz der Frische, krank in etwas vor. Man sah ihm ordentlich den Kummer an, mit dem er sein Wirken und meins verglich . . . Er wartete in Deutschland auf Stimmung, dann dachte er, Venedig sei der Ort, in Venedig — Toblino, und von da trieb's ihn nach Meran. Ich verstehe diese Art, aber sie geht gegen meine Natur, und gesegnet sei die Malerei!" Neben dem Gefühl von Resignation, womit der gewesene Maler auf den tatbegeisterten Andern sehen mußte, war es ja Scheffels Verhängnis, daß mit auf die Welt gebrachte Anlagen — ähnliche, wie sie in dem Vater Feuerbach, dem Professor, sich geltend gemacht hatten, aber in dem Sohne glückhaft überwunden waren — auf seiner Seite gerade erst in ihm, in seiner Generation, zur lähmenden Wirkung gelangen sollten, die nicht von größerer Entschlußkraft oder Not mehr zu überwinden war. Diese in Scheffel liegenden Hemmungen sind ja von anderen und auch von mir, in einem ausführlichen Aufsatz über seine Donaueschinger Zeit, reichlich erörtert worden. Und dennoch hat Scheffel alles erlangt, ist ihm alles zugefallen, was der andere, der in obigem Briefe als der glücklichere schreiben darf, sich zeitlebens versagt gesehen: sieghaften Ruhm seiner Kunst und deren Gewinn. In zartester Weise hat Scheffel, zuerst nach Venedig hin, später, durch Allgeyers selbständiges Vorgehen aufmerksam gemacht, von Donaueschingen aus dem einstigen Reisebegleiter pekuniär geholfen, auch mit hohen Freuden Feuerbach bei dessen Durchreisen zu sich eingeheimst. Und als man im Jahre 1880 auf dem Nürnberger Friedhofe den Jüngeren zur Ruhe bestattete, da bannte die Augen der Leidtragenden der Kranz, von dem einer dem andern sagte, der durch die Nation hin berühmteste Dichter habe ihn



Abb. [illegible]. Studie zum Gastmahl (Mittelgruppe).

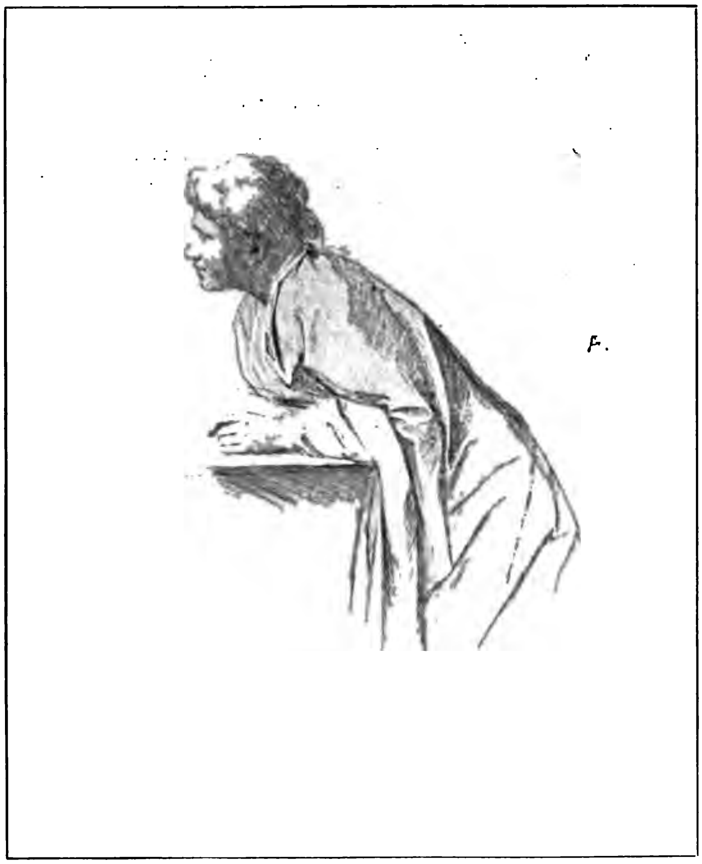


Abb. 48. Studie zum Gastmahl. 1869.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

gesandt; auf der Schleife stand geschrieben: „Dem teuren Meister Anselmus ein letzter Gruß." —

Wir haben die Beiden bei Antritt ihrer Reise verlassen. In München erkältet sich Feuerbach und als „liebenswürdigster aller Krankenwärter" behandelt ihn Scheffel mit eigenhändigem Senfteig. Dann erst, in der Herrlichkeit der gemeinsamen Wagenfahrt zum Brenner hinauf und die südlichen Täler hinab, Tag für Tag nahe beisammen, entdecken sie sich richtig, schließen sich gegeneinander auf. „Scheffel", berichtet Feuerbach, „ist ein feiner, liebenswürdiger Mensch, und wenn ich an alle die Gespräche im Wagen denke, so weiß ich nicht, was schöner war, die Mitteilung in stiller Begeisterung, oder die Natur, durch die wir fuhren." Echte Künstlerworte Feuerbachs, immer realistisch-momentan und wiederum sofort zum Ganzen abklärend, schildern in den Briefen das touristisch-menschlich und malerisch Erlebte dieser Fahrt. Um dann auszumünden in die Eindrücke von Venedigs phantastischer Märchenherrlichkeit. Ein dicht gedrängtes Staunen, ein Wachsen im Fluge, weil alles Schauen und Staunen auch rasches Begreifen zu werden vermag. Ein Begreifen, das über das bewegte und bewegende einzelne hinweg immer wieder des Ruhenden inne wird, das hinter diesen Dingen ist. Mit vollen Zügen trinkt die Seele des Künstlers das erstmals geschaute Italien ein und verfällt ihm zu eigen.

Feuerbach in Tizians Garten, mit Scheu ein einzelnes Rosenblatt abzupfend, um der Mutter zu senden — ein Bild, wie von ihm selber gemalt. Nun immer stärker

und deutlicher wird das Erleben in diesen Tagen schon das besondere des Künstlers, über den ganze Sturzbäche von Erkenntnis herabgießen. Aber sie betäuben ihn nicht mehr. Aus dem ungeduldig gedrängten Schauen wird immer schon neue Klarheit, Ruhe, innere Heiterkeit; eine hinzugewonnene Welt von Ideen, von Grazie und Ernst tritt in ihn hinein und breitet sich aus. Kein hastiges, aber ein starkes Answerkgehen gibt dem Eifer die Richtung der Betätigung. Wohl werden begehrliche Bilderpläne in ihm lebendig. Überaus reizvoll schildert er einen solchen, der wie fertig dasteht, einen weiteren von den wenigen, die niemals geworden sind: wie Venedig im Jahre 1204 die in Konstantinopel geraubten ehernen Rosse heimführt, um sie über dem Portal von S. Marco aufzustellen. Poetisch und heiter soll es werden; auf den Rossen sitzen schöne Knaben mit Kränzen, die die Banner Venedigs tragen; ringsumher gemessene Nobili, wundersame Frauen, Musik, starke schöne Gondoliere, die Kostüme, die Architektur.

Aber diese Tage sind ohne Unklarheit und Schwanken. Seine Aufgabe ist ja die für den Großherzog bestimmte Kopie, nach Tizian. Er wählt die „Himmelfahrt Mariä" in der Akademie, die „Assunta"; sie erreicht hier kein anderes Werk. In der Arbeit an ihr vereinigen sich Pflicht und Friede und des Künstlers Gewissen; danach wird jenem selbstgesehenen Bilde seine holde Stunde schlagen. In Karlsruhe wäre man mit einer mäßig großen Kopie ganz zufrieden gewesen, erwartet eine solche. Aber der hier kopiert, ist kein armselig seinen Revers herunterhaspelnder Stipendiat. Kunstwerke haben ihr Maß in sich, nicht in der Kleinheit einer praktischen Erwägung. In ganzer Größe und Herrlichkeit schafft er die Wiedergabe des Gemäldes. Und zugleich transponiert er dasselbe. Es ist in seiner Farbengebung für eine dunkle Kirche gedacht gewesen; da aber die Kopie anders hängen wird, so gilt es bei dieser den Ton derartig zu halten, daß in der Beleuchtung, die das Nachbild erfahren wird, wieder eben diejenige Wirkung entsteht, die Tizian gewollt hat. In vier Monaten wird das mächtige und vielgestaltige Gemälde von seinem malenden Schüler bewältigt. Ja einem Schüler, voll Empfängnis und Respekt. Was müssen das für elende Stümper sein, die mit einem Tizian im Handumdrehen glauben fertig zu sein. Aber dann, von dem Venezianer aus, weiter! „Mein Wille ist unbeugsam und meine Hand hat das, was man Fertigkeit nennt; auch arbeite ich mit Lust. Dann möchte ich nach Parma, auf einen Monat, um den ersten aller Maler, den Correggio, zu studieren. Habe ich diesen erfaßt, dann werden meine Bilder keine Veroneses sein" — wohl irgendeine bittere Zurückerinnerung an den Tod des Aretino —, „denn Correggio hat alles, was ein Menschenherz bezaubern kann, Schmelz, Anmut, glühende Farbe. Aus diesen dreien heraus entwickle ich dann meine eigene Anschauung durch Naturmalen und richtiges Erfassen dessen, was in mir ist ... Gesegnet sei die Stunde, die mich Herr der Technik werden ließ, um jetzt dem Geiste unbeirrt nachgehen zu können." Es ist kaum nötig, darauf hinzuweisen, wie wir immer von neuem die Begriffe einer geschlossenen künstlerischen Methodologie wiederkehren hören, deren Werden wir schon in den jungen Düsseldorfer Jahren beobachten konnten.

Zuletzt hatten ihn, mitten im freudigen Erfüllen seiner sich vollendenden Aufgabe, Beargwöhnungen und Geldverkürzungen aus Karlsruhe demütigend gequält. Wohl mit aus Anlaß des kurzen Erholungsaufenthaltes, den er, wieder mit Scheffel zusammen, im Kastell Toblino nahm, das in dem malerisch hochgelegenen kleinen Toblinersee (an der Alpenstraße von Trient nach Arco) erbaut ist. Beide Gefährten hatten trotz Cholera, fürchterlicher Moskitoplage und körperlicher Ermattung im sommerlichen Venedig ausgehalten, Scheffel auf der Bibliothek für seinen großen Plan eines Romans aus Tizians Zeit, Feuerbach in der Akademie, bis seine Arbeit in fertiger Untermalung stand. Nun hatte sie also einfach zu trocknen und konnte er, nach seiner gewissenhaften Art, an ihr doch nichts tun. Dazu war er so verbraucht, daß er einmal vor Ermüdung von der Staffelei fiel. So machen sich die Freunde ins Gebirge auf, entdecken entzückt das ihnen bis zu dem plötzlichen Anblick unbekannte, auch heute noch wenigen bekannte Kastell im See inmitten der wilden und großartigen Bergwelt umher. Beide haben sie es auf ihre Art beschrieben. Scheffel in einem Aufsatz im Frankfurter Museum. Das Gebäude schön in Form und Schmuckmotiven, mit einem leisen Anflug von Verfall, im oberen



Abb. 49. Orpheus und Eurydike. 1869.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 133.)

Stockwerk des Hofes eine zierliche Loggia, von toskanischen Säulchen und Rundbogenstellungen umbaut, alles „als ob es lediglich in Beziehung auf deutsche Jünger und Verehrer der edlen Künste in den grünen See hineingestellt sei", auf den die türmenden Felsmassen und der blaue Himmel herniederschauen. Seltsam zusammengewürfeltes Volk im Hause, Landmesser, Jäger, Kapuziner, neugierig schöne Frauengesichter tauchen auf und verschwinden; im weißen Negligékittel wandelt der Padrone mit vielversprechendem Weingesicht. Nach einer gewaltigen Anrede von Scheffel entschließt sich der zögernde Alte, die beiden Pittori auf gutes Vertrauen da zu behalten und ein Quartier für sie zu ermöglichen. Zu den Turtönen von Scheffels vergnügter Schilderung stehen in feinen Schattierungen die Bilder von Toblino, welche in Anselms Briefen enthalten sind. So, wenn er die erste Sonntagsfrühe beschreibt. „Auf einer Eisenstange unter den Bogen saß ein Schwälbchen und sang mit ganzer Inbrunst. Vor uns ging der Kapuziner in brauner Gewandung langsam auf und ab und las im Brevier; durch die offenen Fenster blitzte der See im hellen Sonnenschein auf, und die Berge standen in zitternder Luft. - - Wer da nicht gesund wird, der bleibt ein kranker Mann sein Leben lang." Er malt den ganzen Tag in der Natur und fühlt sich bei der wachsenden Sicherheit im Landschaftlichen unbeschreiblich glücklich. „So vereint sich alles im Leben, Landschaft, alte Bilder, Assunta, und wenn das nicht seine Früchte trägt, dann weiß ich es nicht." Für beide aber sind diese drei Wochen die Zeit eines Vollbehagens in Schönheit und Freiheit geworden, wie sie sie trotz ihrer jungen Jahre nachher nie wieder erlebt haben.

Und aus der Fülle seiner frisch erholten Stärke und Freudigkeit möchte Feuerbach dann etwas schenken, wie er nach Venedig zurückgekehrt ist. Der Großherzog — oder vielmehr noch Regent — führt die Tochter des Prinzen von Preußen als junge Gattin heim in sein badisches Land. Der Maler, den sein Landesherr so glücklich gemacht hat, will sich nicht lumpen lassen. Er kommt auf die Idee, zur Vermählung ein Bild darzubringen, das ihn seit Wochen beschäftigt, seine „Poesie" (Abb. 11). Durch sie ist das figurenreiche Bild mit den ehernen Rossen überwunden worden und abgetan. Dieses neue Bild ist das Wahrzeichen einer gewordenen tiefgehenden Wandlung in ihm, ist die denkbar radikale Absage an Aretin und alles Bisherige. „Während meine früheren Bilder mehr Gedankenblitze waren, ist jetzt ein ganz anderes Gefühl über mich gekommen, wie Glockengeläute nach Gewitter; die Grazie, die Schönheit ist mir aufgegangen. Gegen diesen Wert gibt es keinen mehr: etwas vom Geiste des lieben verstorbenen Vaters. Es kommt spät, aber jetzt aus vollem Bewußtsein."

So entsteht das erste seiner Gemälde, deren Inhalt das auf den einfachsten Ausdruck gebrachte unmittelbare seelische Empfinden ist. Und, wie hinzuzusagen ist, die Erhebung des Natürlich-Wirklichen in die Veredlung zum typisch Ideenmäßigen. Er ist durchdrungen davon, daß mit dieser „Poesie" eine neue Richtung anhebt. Nicht bloß eine Richtung für ihn, auch für die deutsche Kunst. In diesen Wochen ahnt er zuerst, als welcher er in der Kunstgeschichte nachbleiben wird. Nicht eben wegen dieses einzelnen Bildes, sondern wegen dessen, was mit ihm beginnt: Größe, Feierlichkeit, Empfindungsadel seiner Kunst. Es geht ein Distanzieren von dieser Figur aus, welches Feuerbach selber wie überrascht entdeckt, nachdem er es doch hat herbeiführen müssen, und wovon er ausruft, sie gebiete „Drei Schritt vom Leibe!"

Glückliche Tage. Zu keiner Zeit hat er der Mutter so wunderschöne, das ganze Herz öffnende Briefe gesandt, viel mitteilsamer, schildernder als die aus der Pariser Not, und später hat er höchstens wieder einzelne so mitteilungsbedachte, zumeist direkt nach den Abschieden, geschrieben, aber keine ganze solche Reihe wieder. Er gehört nicht zu denen, die am zärtlichsten und ausführlichsten werden, wenn sie den andern am meisten brauchen; gerade umgekehrt. Es kommt hinzu zu seinen guten Stimmungen, daß nun auch die „Assunta" in Karlsruhe angekommen ist, wo sie überrascht und gelobt wird; noch werden die Stimmen nicht laut, die entdecken, daß sie nicht die „richtige" Farbengebung des Tizian besitze. Die herrliche Kopie gab in Karlsruhe noch auf sonstige mancherlei Dinge die stumm beschämende Antwort. Als nämlich die kleine Kopie, die

man voraussetzte, nicht schon bald nach Feuerbachs Ankunft in Venedig von dort einlief, entstanden Verdachte, er habe gar nichts gemalt oder er habe sein auf Kosten des Regenten gemaltes Bild anderweitig verkauft, und derlei freundliche Dinge mehr. — Alles das ist jetzt von Feuerbach vergessen, auch der junge Mann von der Bank, der erst sehen muß, wieviel jener gemalt hat, ehe wieder eine Rate des Geldes ausgezahlt wird. Die Assunta kommt in die staatliche Galerie; er hört, der Landesherr habe



Abb. 50. Lucia Brunacci. (Zu Seite 132.)

weiteres mit ihm vor, sei hoffnungsvoll und befriedigt. „Der Regent läßt den Feuerbach nicht fahren!“ ruft er in einem Briefe aus; ja, es soll dabei bleiben, er will auch seinerseits „nobel sein“. Die Poesie ist sein schönstes, eigenstes Bild bisher, er würde denken, sein reifstes, wenn sie ihm nicht eben das Frühdokument dessen wäre, was nun alles so herrlich werden kann. Das Bild verdient es und der Regent auch, er schenkt es ihm! So steht es mit dieser Affäre und anderes ist nicht dabei. Selbst wenn er gedrängt worden wäre und wir wüßten das, trotz unserer ganz intimen Quellen, nicht — von ihm aus mischt sich keine Berechnung ein. Indessen: zu so etwas rät

zu schauen und machte auch niemandem ernstlich etwas aus. Es liegt jedoch in der Natur der Kunstsimpler, das, was sie anerkennen und, wenn es sich ihnen unter der Firma eines nicht anfechtbaren Namens präsentiert, so schmunzelnd gerne sehen, plötzlich nicht verantworten zu wollen, sobald sie sich Gönner oder Kritiker fühlen. Von diesem Feuerbach, der unter ihren Augen lebte, wurde nun einmal vor allen Dingen verlangt, bescheiden und wohlanständig, „sacht stets und bedacht stets", wie Scheffels Revisor zum Kreisamtsphysikus flüstert, zu sein. Man kam vor der „nackten Person" überhaupt nicht zu dem Bilde, man war gesellschaftlich so einig; es gab nun auch Leute, die religiöse Skrupeln bekamen, obwohl nichts verständnisvoller im Sinne der alten Askese gedacht sein und sich enger an alte legendarische Versionen schließen konnte, als eben diese Symbolisierung des mundus, der Schönheit der irdischen Welt. Der Herr Hofsekretär Kreidel erklärte dem Künstler, es sei eine „Unverschämtheit, zu einem solchen Bilde Seine Königliche Hoheit einzuladen", und die Ministerialkommission, welche die Bilder für Paris aussuchte, entschied, daß aus den vorliegenden Bedenken die Sendung nach Paris nicht möglich sei. Das traf den ahnungslosen Künstler so, daß er im Trotz etwas tat, was er nachmals lebhaft beklagt hat und wir nicht minder müssen, da es ein höchst interessantes Werk aus seiner Werdezeit vernichtet hat. Lange hatte er in trüber, stiller Wehmut vor seinem Bilde gesessen, dann fuhr ein verwirrter Zorn aus der Betäubung auf, und nachdem er mit dem Pinsel die ganze Leinwand zugestrichen, schnitt er sie, da er nun doch nicht ertragen hätte, sie wiederzusehen, in Fetzen und steckte alles miteinander in den Ofen. Nur eine kleine Daguerreotypie ist übrig geblieben, wonach man eine Art photographischer Rekonstruktion vorgenommen hat (Abb. 10). Eine Neugestaltung des Bildes, an die sich Feuerbach, als er über dieses Erlebnis ruhiger geworden war, doch noch wieder gemacht hat, und zwar mit einer Nachgiebigkeit an die Tadler, die uns rühren muß, ist Entwurf geblieben (Abb. 9). Nach diesem allein beurteilt, würden wir es nicht allzusehr bedauern; sie kommt über die Befangenheit, die man ihm glücklich beigebracht hatte, nicht weg.

Natürlich unterblieb auch die Sendung des abgelehnten Aretino nach Paris. Und mit ihrem Knochenfinger pochte wieder einmal die Sorge an die Tür. Es waren Tage, wo er nicht aß, wo er dumpf der Wut und der Verzweiflung preisgegeben war. Die unbefangen vertrauende Stimmung den Menschen und Behörden gegenüber, die in seinen ersten Karlsruher Tagen gewesen war, ist damals ein für allemal verloren gegangen. Von dem Ergehen mit dem „Hafis" hatte er sich noch wieder erholt, und auch hiervon, soviel auf ihn ankam, richtete er sich wieder auf. Aber nach außen hin, allen „zuständigen" Gewalten gegenüber, blieb eine nur allzu erregliche Disposition zum Zorn und zum Argwohn übrig.

Das war so, wenn es auch noch nicht sogleich zutage trat. Von der Seite der entscheidenden Karlsruher Stellen und Künstler, wie ähnlich auch beim Publikum, wurde allmählich empfunden, daß an Feuerbach doch am Ende ein Unrecht geschehen sei. Und daß es freundlich sein würde, ihn irgendwie zu entschädigen. Die geängstigte Mutter hatte sich an Schirmer gewandt. Mit diesem wurde eine Art Versöhnung zustande gebracht. Er setzte sich bei dem Regenten ein, an diesen erging ein Bittgesuch wegen eines Auftrags für Italien. Prinz Friedrich war entschlossen, etwas Wesentliches zu tun, und ging in gnädigster Weise auf den Plan mit Italien ein, sogar ohne eine Endfrist zu stecken. So wie diese geplante Vergünstigung dann von den Hofinstanzen weiter beraten und spezifiziert wurde, war freilich auch die Absicht dabei, nicht bloß die Stimmung des Gekränkten, sondern auch dessen Berufsauffassungen durch eine fühlbare sanfte Leitung zu verbessern. Im April wurde Feuerbach der Entschluß des Regenten überbracht, ihm ein Stipendium für Italien zu bewilligen, wofür Kopien dortiger Meisterwerke zu liefern seien. Von dem Ausfall dieser Arbeiten und dem Verhalten des Künstlers überhaupt hing die unbestimmte Dauer der Unterstützung ab, die in entsprechenden Raten auf dem Bankwege zugemessen werden sollte. Das ist der Auftrag, der infolge des Verlaufes, den die Dinge nahmen, Feuerbach für immer von Karlsruhe, überhaupt von Deutschland weggeführt, ihn äußerlich und innerlich an Italien gebunden hat. Ein



Abb. 44. Der Mandolinspieler. 1868. Bremer Kunsthalle.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

anderer als er wäre in Verfolg dieses Stipendiums, weil fürstliche Gnade sich bekanntlich gerne auf immer dieselben Empfänger kumuliert — überhaupt alle Wohltat nur dadurch, daß sie erneut und gemehrt wird, vor der Vergeblichkeit bewahrt wird —, schließlich ein großer Herr mit Amt und Rang in Karlsruhe geworden. Also insofern ist ja alles gut, wie es geworden ist.

Venedig.

1855—1856.

Feuerbachs Reise nach Italien und die ersten Monate daselbst erhalten von außen her noch ein besonderes Interesse dadurch, daß sie in der Gesellschaft J. V. Scheffels erlebt worden sind. Die zwei kannten sich aus Heidelberg, wenn auch nicht intim. Scheffel hatte gerade den „Ekkehard" abgeschlossen, der ihm, anfänglich gegen den eigenen Willen, aus den Vorbereitungen für eine germanistische, rechtsgeschichtliche Habili-

tation in Heidelberg entstanden war. Er war ja selber eine halbe Malerseele, insofern als er sich eine Zeitlang dieser Kunst aufs ernsthafteste zugewendet hatte und sie noch immer nicht leicht verschmerzte. Wie aus der Habilitation der „Ekkehard“, so war ihm ja früher auf seiner Malerfahrt nach Italien der „Trompeter“ entstanden. Von diesen Neigungen und verwandten Schönheitsinteressen abgesehen, verbanden den jungen Dichter und den jungen Maler die ungefähr gleichen Gefühle gegenüber Karlsruhe, der Vaterstadt des ersteren, der bei dortigen Ferienbesuchen immer bestrebt war, möglichst wenig von den Mitbürgern gefunden zu werden, und aus den Mansarden des Elternhauses seine Verschanzung machte. Er stand in seiner besten Entwicklungzeit, auf dem Wege, der vom „Ekkehard“ zu dem nicht vollendeten großen Minnesängerroman führt, wovon die weitaus künstlerischste Leistung Scheffels, der „Juniperus“, und dann die Gedichte in „Frau Aventiure“ die gewordenen Bruchstücke sind. Am 4. Juni 1855 reisten die Beiden von Heidelberg über München nach Venedig ab. Der eine, Feuerbach, glückselig vor Erfüllung und Verheißung nach so viel Mißgeschick; der gut drei Jahre ältere



Abb. 45. Pietà. Entwurf einer vermehrten Ausführung. 1867.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 131.)

Scheffel ebenfalls noch keineswegs auf Erfolge zurücksehend, was freilich erst bemerkt werden muß. Der „Ekkehard“ mag ja fürwahr als ein Spezimen gewisser äußerlichster Abhängigkeiten in der Literatur gelten, da erst unter den Händen des dritten Verlegers, der diesen scheinbaren Ladenhüter kaufte, aus ihm das deutsche Volks- und Jugendbuch der Zeit um 1870 wurde. Und langsam genug fand auch der „Trompeter“ den Weg zu denen, die ihn lieb haben würden. Der ehemalige praktische Jurist, ehemalige Habilitand, ehemalige Kandidat der Malerei und zweimal aufgetretene Dichter war schon von manchem trüben Zweifel, auch im tieferen Lebensgehalt, gequält. Wenn vorhin gesagt wurde, er befand sich auf dem Wege zu denjenigen Schöpfungen, die zwar nie viel applaudiert worden sind und in jetzigen Literaturgeschichten als „unbedeutend“ abgetan werden, ihn aber in den künftigen, wenn man von seiner Popularität — und dem Rückschlag gegen diese — abgerückt sein wird, am wertvollsten überdauern werden, so konnte damit nur der zweifellose Aufstieg des Künstlers in ihm, aber keine Verstärkung der Schwungkraft mehr gemeint sein, die in dem Neunundzwanzigjährigen war.

Die gemeinschaftliche Reise hat zwischen Scheffel und Feuerbach keine sehr lebendige Freundschaft begründet. Wohl aber war das gegenseitige Entdecken und Sichannähern ein durchaus sympathisches und schönes, und vielleicht um so mehr, als immer etwas



Abb. 46. Gastmahl des Platon. 1869. Karlsruher Galerie. Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 134.)

Abstand verblieb. Für ein Mehr hatten beide zu viel mit sich selber zu tun, und zwar so, daß keiner dem andern helfen konnte. „Es war mit Scheffel eigen“, schreibt Feuerbach später nach der Trennung, „wir sind und bleiben Freunde und haben gegeneinander eine gewisse Achtung und Haltung beobachtet, die unsere Freundschaft dauernd macht, und doch tut mir jetzt die Einsamkeit wohl ... Ich wage kein Urteil abzugeben über Scheffel; er kam mir innerlich, trotz der Frische, krank in etwas vor. Man sah ihm ordentlich den Kummer an, mit dem er sein Wirken und meins verglich ... Er wartete in Deutschland auf Stimmung, dann dachte er, Venedig sei der Ort, in Venedig — Toblino, und von da trieb's ihn nach Meran. Ich verstehe diese Art, aber sie geht gegen meine Natur, und gesegnet sei die Malerei!“ Neben dem Gefühl von Resignation, womit der gewesene Maler auf den tatbegeisterten Andern sehen mußte, war es ja Scheffels Verhängnis, daß mit auf die Welt gebrachte Anlagen — ähnliche, wie sie in dem Vater Feuerbach, dem Professor, sich geltend gemacht hatten, aber in dem Sohne glückhaft überwunden waren — auf seiner Seite gerade erst in ihm, in seiner Generation, zur lähmenden Wirkung gelangen sollten, die nicht von größerer Entschlußkraft oder Not mehr zu überwinden war. Diese in Scheffel liegenden Hemmungen sind ja von anderen und auch von mir, in einem ausführlichen Aufsatz über seine Donaueschinger Zeit, reichlich erörtert worden. Und dennoch hat Scheffel alles erlangt, ist ihm alles zugefallen, was der andere, der in obigem Briefe als der glücklichere schreiben darf, sich zeitlebens versagt gesehen: sieghaften Ruhm seiner Kunst und deren Gewinn. In zartester Weise hat Scheffel, zuerst nach Venedig hin, später, durch Allgeyers selbständiges Vorgehen aufmerksam gemacht, von Donaueschingen aus dem einstigen Reisebegleiter pekuniär geholfen, auch mit hohen Freuden Feuerbach bei dessen Durchreisen zu sich eingeheimst. Und als man im Jahre 1880 auf dem Nürnberger Friedhofe den Jüngeren zur Ruhe bestattete, da bannte die Augen der Leidtragenden der Kranz, von dem einer dem andern sagte, der durch die Nation hin berühmteste Dichter habe ihn



Abb. 47. Studie zum Gastmahl (Aristophanes).

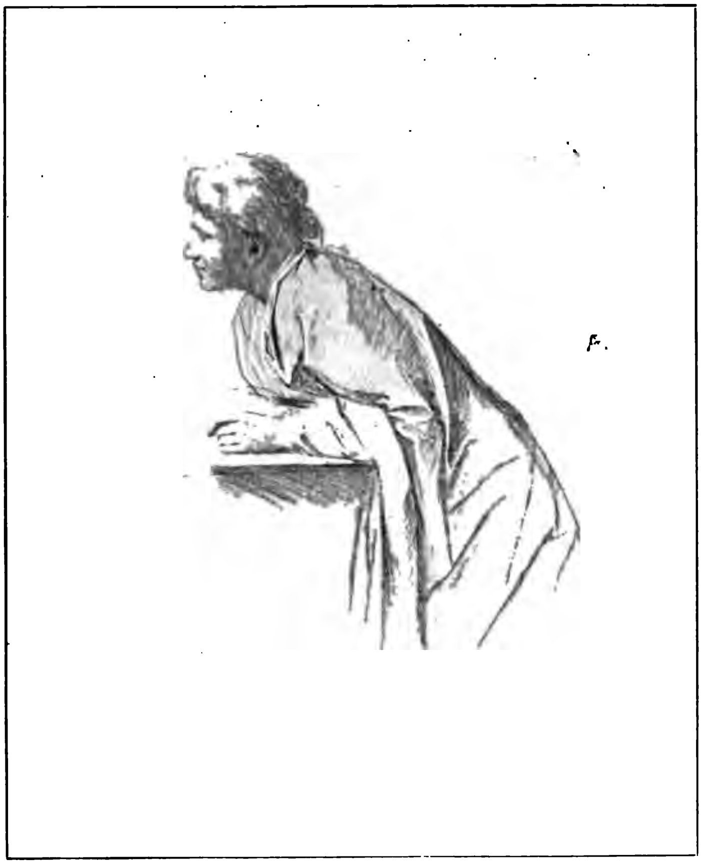


Abb. 48. Studie zum Gastmahl. 1869.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

gesandt; auf der Schleife stand geschrieben: „Dem teuren Meister Anselmus ein letzter Gruß.“ —

Wir haben die Beiden bei Antritt ihrer Reise verlassen. In München erkältet sich Feuerbach und als „liebenswürdigster aller Krankenwärter“ behandelt ihn Scheffel mit eigenhändigem Senfteig. Dann erst, in der Herrlichkeit der gemeinsamen Wagenfahrt zum Brenner hinauf und die südlichen Täler hinab, Tag für Tag nahe beisammen, entdecken sie sich richtig, schließen sich gegeneinander auf. „Scheffel“, berichtet Feuerbach, „ist ein feiner, liebenswürdiger Mensch, und wenn ich an alle die Gespräche im Wagen denke, so weiß ich nicht, was schöner war, die Mitteilung in stiller Begeisterung, oder die Natur, durch die wir fuhren.“ Echte Künstlerworte Feuerbachs, immer realistisch-momentan und wiederum sofort zum Ganzen abklärend, schildern in den Briefen das touristisch-menschlich und malerisch Erlebte dieser Fahrt. Um dann auszumünden in die Eindrücke von Venedigs phantastischer Märchenherrlichkeit. Ein dicht gedrängtes Staunen, ein Wachsen im Fluge, weil alles Schauen und Staunen auch rasches Begreifen zu werden vermag. Ein Begreifen, das über das bewegte und bewegende einzelne hinweg immer wieder des Ruhenden inne wird, das hinter diesen Dingen ist. Mit vollen Zügen trinkt die Seele des Künstlers das erstmals geschaute Italien ein und verfällt ihm zu eigen.

Feuerbach in Tizians Garten, mit Scheu ein einzelnes Rosenblatt abzupfend, um es der Mutter zu senden — ein Bild, wie von ihm selber gemalt. Nun immer stärker

und deutlicher wird das Erleben in diesen Tagen schon das besondere des Künstlers, über den ganze Sturzbäche von Erkenntnis herabgießen. Aber sie betäuben ihn nicht mehr. Aus dem ungeduldig gedrängten Schauen wird immer schon neue Klarheit, Ruhe, innere Heiterkeit; eine hinzugewonnene Welt von Ideen, von Grazie und Ernst tritt in ihn hinein und breitet sich aus. Kein hastiges, aber ein starkes Answerkgehen gibt dem Eifer die Richtung der Betätigung. Wohl werden begehrliche Bilderpläne in ihm lebendig. Überaus reizvoll schildert er einen solchen, der wie fertig dasteht, einen weiteren von den wenigen, die niemals geworden sind: wie Venedig im Jahre 1204 die in Konstantinopel geraubten ehernen Rosse heimführt, um sie über dem Portal von S. Marco aufzustellen. Poetisch und heiter soll es werden; auf den Rossen sitzen schöne Knaben mit Kränzen, die die Banner Venedigs tragen; ringsumher gemessene Nobili, wundersame Frauen, Musik, starke schöne Gondoliere, die Kostüme, die Architektur.

Aber diese Tage sind ohne Unklarheit und Schwanken. Seine Aufgabe ist ja die für den Großherzog bestimmte Kopie, nach Tizian. Er wählt die „Himmelfahrt Mariä" in der Akademie, die „Assunta"; sie erreicht hier kein anderes Werk. In der Arbeit an ihr vereinigen sich Pflicht und Friede und des Künstlers Gewissen; danach wird jenem selbstgesehenen Bilde seine holde Stunde schlagen. In Karlsruhe wäre man mit einer mäßig großen Kopie ganz zufrieden gewesen, erwartet eine solche. Aber der hier kopiert, ist kein armselig seinen Revers herunterhaspelnder Stipendiat. Kunstwerke haben ihr Maß in sich, nicht in der Kleinheit einer praktischen Erwägung. In ganzer Größe und Herrlichkeit schafft er die Wiedergabe des Gemäldes. Und zugleich transponiert er dasselbe. Es ist in seiner Farbengebung für eine dunkle Kirche gedacht gewesen; da aber die Kopie anders hängen wird, so gilt es bei dieser den Ton derartig zu halten, daß in der Beleuchtung, die das Nachbild erfahren wird, wieder eben diejenige Wirkung entsteht, die Tizian gewollt hat. In vier Monaten wird das mächtige und vielgestaltige Gemälde von seinem malenden Schüler bewältigt. Ja einem Schüler, voll Empfängnis und Respekt. Was müssen das für elende Stümper sein, die mit einem Tizian im Handumdrehen glauben fertig zu sein. Aber dann, von dem Venezianer aus, weiter! „Mein Wille ist unbeugsam und meine Hand hat das, was man Fertigkeit nennt; auch arbeite ich mit Lust. Dann möchte ich nach Parma, auf einen Monat, um den ersten aller Maler, den Correggio, zu studieren. Habe ich diesen erfaßt, dann werden meine Bilder keine Veroneses sein" — wohl irgendeine bittere Zurückerinnerung an den Tod des Aretino —, „denn Correggio hat alles, was ein Menschenherz bezaubern kann, Schmelz, Anmut, glühende Farbe. Aus diesen dreien heraus entwickle ich dann meine eigene Anschauung durch Naturmalen und richtiges Erfassen dessen, was in mir ist... Gesegnet sei die Stunde, die mich Herr der Technik werden ließ, um jetzt dem Geiste unbeirrt nachgehen zu können." Es ist kaum nötig, darauf hinzuweisen, wie wir immer von neuem die Begriffe einer geschlossenen künstlerischen Methodologie wiederkehren hören, deren Werden wir schon in den jungen Düsseldorfer Jahren beobachten konnten.

Zuletzt hatten ihn, mitten im freudigen Erfüllen seiner sich vollendenden Aufgabe, Beargwöhnungen und Geldverkürzungen aus Karlsruhe demütigend gequält. Wohl mit aus Anlaß des kurzen Erholungsaufenthaltes, den er, wieder mit Scheffel zusammen, im Kastell Toblino nahm, das in dem malerisch hochgelegenen kleinen Toblinersee (an der Alpenstraße von Trient nach Arco) erbaut ist. Beide Gefährten hatten trotz Cholera, fürchterlicher Moskitoplage und körperlicher Ermattung im sommerlichen Venedig ausgehalten, Scheffel auf der Bibliothek für seinen großen Plan eines Romans aus Tizians Zeit, Feuerbach in der Akademie, bis seine Arbeit in fertiger Untermalung stand. Nun hatte sie also einfach zu trocknen und konnte er, nach seiner gewissenhaften Art, an ihr doch nichts tun. Dazu war er so verbraucht, daß er einmal vor Ermüdung von der Staffelei fiel. So machen sich die Freunde ins Gebirge auf, entdecken entzückt das ihnen bis zu dem plötzlichen Anblick unbekannte, auch heute noch wenigen bekannte Kastell im See inmitten der wilden und großartigen Bergwelt umher. Beide haben sie es auf ihre Art beschrieben. Scheffel in einem Aufsatz im Frankfurter Museum. Das Gebäude schön in Form und Schmuckmotiven, mit einem leisen Anflug von Verfall, im oberen



Abb. 49. Orpheus und Eurydike. 1869.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 133.)

Stockwerk des Hofes eine zierliche Loggia, von toskanischen Säulchen und Rundbogenstellungen umbaut, alles „als ob es lediglich in Beziehung auf deutsche Jünger und Verehrer der edlen Künste in den grünen See hineingestellt sei", auf den die türmenden Felsmassen und der blaue Himmel herniederschauen. Seltsam zusammengewürfeltes Volk im Hause, Landmesser, Jäger, Kapuziner, neugierig schöne Frauengesichter tauchen auf und verschwinden; im weißen Negligékittel wandelt der Padrone mit vielversprechendem Weingesicht. Nach einer gewaltigen Anrede von Scheffel entschließt sich der zögernde Alte, die beiden Pittori auf gutes Vertrauen da zu behalten und ein Quartier für sie zu ermöglichen. Zu den Durtönen von Scheffels vergnügter Schilderung stehen in feinen Schattierungen die Bilder von Toblino, welche in Anselms Briefen enthalten sind. So, wenn er die erste Sonntagsfrühe beschreibt. „Auf einer Eisenstange unter den Bogen saß ein Schwälbchen und sang mit ganzer Inbrunst. Vor uns ging der Kapuziner in brauner Gewandung langsam auf und ab und las im Brevier; durch die offenen Fenster blitzte der See im hellen Sonnenschein auf, und die Berge standen in zitternder Luft. — Wer da nicht gesund wird, der bleibt ein kranker Mann sein Leben lang." Er malt den ganzen Tag in der Natur und fühlt sich bei der wachsenden Sicherheit im Landschaftlichen unbeschreiblich glücklich. „So vereint sich alles im Leben, Landschaft, alte Bilder, Assunta, und wenn das nicht seine Früchte trägt, dann weiß ich es nicht." Für beide aber sind diese drei Wochen die Zeit eines Vollbehagens in Schönheit und Freiheit geworden, wie sie sie trotz ihrer jungen Jahre nachher nie wieder erlebt haben.

Und aus der Fülle seiner frisch erholten Stärke und Freudigkeit möchte Feuerbach dann etwas schenken, wie er nach Venedig zurückgekehrt ist. Der Großherzog — oder vielmehr noch Regent — führt die Tochter des Prinzen von Preußen als junge Gattin heim in sein badisches Land. Der Maler, den sein Landesherr so glücklich gemacht hat, will sich nicht lumpen lassen. Er kommt auf die Idee, zur Vermählung ein Bild darzubringen, das ihn seit Wochen beschäftigt, seine „Poesie" (Abb. 11). Durch sie ist das figurenreiche Bild mit den ehernen Rossen überwunden worden und abgetan. Dieses neue Bild ist das Wahrzeichen einer gewordenen tiefgehenden Wandlung in ihm, ist die denkbar radikale Absage an Aretin und alles Bisherige. „Während meine früheren Bilder mehr Gedankenblitze waren, ist jetzt ein ganz anderes Gefühl über mich gekommen, wie Glockengeläute nach Gewitter; die Grazie, die Schönheit ist mir aufgegangen. Gegen diesen Wert gibt es keinen mehr: etwas vom Geiste des lieben verstorbenen Vaters. Es kommt spät, aber jetzt aus vollem Bewußtsein."

So entsteht das erste seiner Gemälde, deren Inhalt das auf den einfachsten Ausdruck gebrachte unmittelbare seelische Empfinden ist. Und, wie hinzuzusagen ist, die Erhebung des Natürlich-Wirklichen in die Veredlung zum typisch Ideenmäßigen. Er ist durchdrungen davon, daß mit dieser „Poesie" eine neue Richtung anhebt. Nicht bloß eine Richtung für ihn, auch für die deutsche Kunst. In diesen Wochen ahnt er zuerst, als welcher er in der Kunstgeschichte nachbleiben wird. Nicht eben wegen dieses einzelnen Bildes, sondern wegen dessen, was mit ihm beginnt: Größe, Feierlichkeit, Empfindungsadel seiner Kunst. Es geht ein Distanzieren von dieser Figur aus, welches Feuerbach selber wie überrascht entdeckt, nachdem er es doch hat herbeiführen müssen, und wovon er ausruft, sie gebiete „Drei Schritt vom Leibe!"

Glückliche Tage. Zu keiner Zeit hat er der Mutter so wunderschöne, das ganze Herz öffnende Briefe gesandt, viel mitteilsamer, schildernder als die aus der Pariser Not, und später hat er höchstens wieder einzelne so mitteilungsbedachte, zumeist direkt nach den Abschieden, geschrieben, aber keine ganze solche Reihe wieder. Er gehört nicht zu denen, die am zärtlichsten und ausführlichsten werden, wenn sie den andern am meisten brauchen; gerade umgekehrt. Es kommt hinzu zu seinen guten Stimmungen, daß nun auch die „Assunta" in Karlsruhe angekommen ist, wo sie überrascht und gelobt wird; noch werden die Stimmen nicht laut, die entdecken, daß sie nicht die „richtige" Farbengebung des Tizian besitze. Die herrliche Kopie gab in Karlsruhe noch auf sonstige mancherlei Dinge die stumm beschämende Antwort. Als nämlich die kleine Kopie, die

man voraussetzte, nicht schon bald nach Feuerbachs Ankunft in Venedig von dort einlief, entstanden Verdachte, er habe gar nichts gemalt oder er habe sein auf Kosten des Regenten gemaltes Bild anderweitig verkauft, und derlei freundliche Dinge mehr. — Alles das ist jetzt von Feuerbach vergessen, auch der junge Mann von der Bank, der erst sehen muß, wieviel jener gemalt hat, ehe wieder eine Rate des Geldes ausgezahlt wird. Die Assunta kommt in die staatliche Galerie; er hört, der Landesherr habe



Abb. 50. Lucia Brunacci. (Zu Seite 132.)

weiteres mit ihm vor, sei hoffnungsvoll und befriedigt. „Der Regent läßt den Feuerbach nicht fahren!“ ruft er in einem Briefe aus; ja, es soll dabei bleiben, er will auch seinerseits „nobel sein“. Die Poesie ist sein schönstes, eigenstes Bild bisher, er würde denken, sein reifstes, wenn sie ihm nicht eben das Frühdokument dessen wäre, was nun alles so herrlich werden kann. Das Bild verdient es und der Regent auch, er schenkt es ihm! So steht es mit dieser Affäre und anderes ist nicht dabei. Selbst wenn er gedrängt worden wäre und wir wüßten das, trotz unserer ganz intimen Quellen, nicht — von ihm aus mischt sich keine Berechnung ein. Indessen: zu so etwas rät

wirkliche Klugheit gar nicht. Und wenn sie es tut, so gibt sie dann auch an, wie man verfahren muß. Es ist nicht anders, Feuerbach hat in seinem Herzen und in seinem Handeln das weise Verbot gebrochen, das von der badischen Landessprache in die schöne Formel gehüllt ist: „Gehe nicht zu deinem Ferscht, wenn du nicht gerufe werscht.“ Die Gedankensünde gegen die höfische Bureauinstanz hat er überhaupt immer begangen. Er hat durch alles hindurch die Empfindung gehabt und behalten, persönlich von seinem Landesherrn würde er verstanden und geachtet werden, wenn er nur eben herankäme an ihn. Sein Vergehen und seine Torheit, was hier dasselbe ist, liegt darin, daß er glaubt, eine herzliche und gut gemeinte, in seiner Lage dankbar opferfrohe Tat müsse sich einen unmittelbaren und nicht aufzuhaltenden Zugang durch Scylla und Charybdis hindurch zu der verehrten höchsten Person erzwingen können.

Wir verweilen bei diesen Dingen so lange, weil sie den Wendepunkt seines ganzen Lebens und seines Künstlertums enthalten.

Der Bescheid auf die übersandte „Poesie“ war ein Schreiben vom 1. Mai 1856 aus dem geheimen Kabinett, daß dem Maler Feuerbach von der bewilligten Jahrespension derzeit noch 200 Gulden zuständen; hiervon würde demselben mit dem Hinzufügen Kenntnis gegeben, „daß es ganz in seinem Belieben steht, Venedig jeden Tag zu verlassen. Es ist uns überhaupt keine Höchste Bestimmung bekannt, welche ihn nach Vollendung des Bildes ‚Mariä Himmelfahrt von Tizian‘ in Venedig gefesselt hätte“. Offenbar durchaus korrekte und fein gedrehte Bescheide auf das vertrauenselige Begleitschreiben des kühnen Schenkers.

Im übrigen die alte Geschichte. Die dargebrachte Gabe des mittellosen jungen Malers war, jedenfalls längst, ehe sie den Regenten überhaupt erreichte, gestempelt worden erstens zu einer unverschämten Anbiederung und zweitens zu einem ungewöhnlich dreisten Werfen mit der Wurst nach dem Schinken. Wir haben ja, wie schon gesagt, nur die Dokumente der nachträglichen Auffassung Feuerbachs und Allgeyers von diesem Fall; aber auch so werden wir überzeugt sein, daß Feuerbach es nicht verstanden haben wird, die ihn leitende Gesinnung in Karlsruhe so zweifelsfrei zu machen, wie sie uns aus den Briefen an die Mutter wird; Leute mit solchen Gesinnungen verstehen eben auch das Lanzieren und Suggerieren gar nicht. Vielleicht verdichten unsere Quellen auch den ihm erteilten Korb. Denn trotz alledem wurde angeordnet, daß das Bild öffentlich ausgestellt werde. Wie ungern hätten es die Karlsruher auch ertragen, das vielbesprochene corpus delicti dieser abermaligen Taktlosigkeit nicht zu sehen zu bekommen! Ein so schlechtes Bild! Ohne jede Bravour, die man doch vom talentvollen Künstler verlangt. Diese simple Person ganz ohne malerische Haltung; die geringste Theatermamsell hat mehr Verstand von Gebärde. Ein sonderbarer Künstler, dieser eingebildete Feuerbach! Das eine Mal irritiert er durch eine unbekleidete Frauensperson; das andere Mal steckt er die Poesie, die man doch an rosenroter Seide und flatternden Schleiern erkennt, in schwere, dicke Stoffgewänder! — Gewiß ist, ernstlich gesprochen, einiges schlecht an dem Bilde; die Gewandung bleibt im unteren Teil mühsam, die Stellung selber hat einen statischen Fehler, aber das meinte man doch nicht. Die „Poesie“ wanderte in einen Requisitenraum des Schlosses; dort hat sie zwanzig Jahre mit dem Gesicht gegen die Wand gestanden. Jetzt hängt sie in der großherzoglichen Galerie.

Fast noch häßlicher weh, als alles dies, tat ein Antwortbrief des zuletzt, also parallel mit der höfischen Gnade, wieder eifrig gewordenen Gönners Schirmer, an welchen Feuerbach um diese Zeit nach seinem Ausdruck „sehr lieb“ geschrieben hatte. Bei der Kopie der Assunta hatte Schirmer noch geäußert, ihr Maler werde in zehn Jahren Weltruf haben. Das Blättlein hatte sich schon wieder einmal gewendet. Er gab den Künstler auf und begönnerte nur noch dessen seelisches Heil. Wenn Feuerbach, „in gesunder, uneitler Weise“ noch weiter strebend, sich in seiner leiblichen Existenz auf eigene Füße stellen könne, frei und unabhängig, wie ein rechter Mann sein soll — schrieb der wohlbesoldete Herr Akademiedirektor —, so wäre das ja recht schön. Füge aber Gott es anders und sei dies vorauszusehen (!), so solle Feuerbach eben die noch ausstehenden 200 Gulden zur Heimreise benutzen, usw.



Abb. 51. Urteil des Paris. 1870. Hamburger Kunsthalle. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 140.)

Es war alles zu scheußlich gekommen, um von dem Künstler überhaupt sogleich begriffen werden zu können. Erst allmählich und stückweise wird es ihm klar, grauenhaft klar; da hängt dann die Schande wie ein Raubtier an ihm, da ist es, als ob er das nicht überleben kann. Zuvor aber vergrübelt er sich noch den Kopf, was das alles nur bedeuten könne und wo da der Irrtum stecke. Immer noch nicht belehrt, gedenkt er sich mit einem aus dem Herzen fließenden Briefe an den Regenten selber zu wenden, meint ihm persönlich die künstlerische Absicht und Schönheit seines Bildes erläutern und klarmachen zu sollen. „Der Regent hat mich gern; man wird ihm gesagt haben, die ‚Poesie‘ sei schlecht usw. Also Courage! Wenn es keine Schlachten gäbe, gäbe es keine Helden.“ Ach, die Klärung wird dann auf seiner Seite unerbittlich vollzogen; auch die, daß er mit jedem Versuch zu sagen, wie es war, sich in die Blamage nur noch tiefer verstricken kann.

Rom.

1856—1873.

So sind die Stimmungen beschaffen, unter welchen unser Held im Mai 1856 nach Süden zu aufbricht. Ohne irgend gesicherte Mittel, ohne andere Habe, außer dem Mut der Verzweiflung, der abgebrochenen Brücken, außer dem hohen Besitz seines neugemehrten Könnens, seines inneren Fortschritts in eigener Bahn, und seines leidenschaftlichen Wollens. „Wohl mit Herzklopfen“, wie er der Mutter schreibt, „und doch mit Stolz und innerer Freude, da nach ein paar sauren Monaten mir das Glück lächeln wird.“ „Sei vollständig beruhigt. Dein Anselmo verhungert nicht.“ „Die Wasserfluten“ (welche die Heimkehr von Venedig über den Brenner zeitweilig sperrten) „sind Schicksalsfluten geworden, denn ohne sie käme ich nach Hause. Es überschauert mich noch ein bißchen, doch bin ich glücklich und eine innere Stimme sagt: du mußt!“

In der Mainacht wandert er, der spät Angekommene, durch Florenz. Stundenlang, ohne Führung und keiner bedürfend; alles Umher ist, in der Erstmaligkeit des körperlichen Sehens, doch so unfremd, so längst bekannt und vertraut. Er steht auf



Abb. 52. Meeresstudie von Porto d'Anzio.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 137.)



Abb. 53. Studie zur Medea (Amme).
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 137.)

dem Signorienplatz und auf der Arnobrücke; die Empfindungen behalten etwas Ungelöstes, das Wunderliche seiner Verhältnisse stimmt ihm das Geschaute so ernst, so umschleiert, läßt es nur wie halbe Wirklichkeit sein, wie Traum, der im Moment, wo er aufschreckt, zerrinnen muß.

Dann an den Tagen die Uffizien, der Pitti, die Klöster und Kirchen. Stärker als jeder andere packt ihn in seiner vollen Neuheit für ihn Andrea del Sarto, „diese Vollendung Raffaels“. Daß er wieder Tizian kopieren gewollt, ist überhaupt vergessen. Kopieren zwar will er und muß er ja, Geld damit verdienen. Das ist der arme Assunta-Trost. Er denkt an Raffaels Florentiner Bilder, denn Andrea del Sarto wäre, vollends damals, nichts für die Käufer von Kopien. Aber auf absehbare Zeit sind alle guten Kopistenplätze besetzt. In Italien will er bleiben, er muß es jetzt. „So wie ich auch in Italien zu sterben hoffe.“ Zum Malen kommt es nicht, aber Florenz gibt ihm Unermeßliches. Seine Worte im „Vermächtnis“ beginnen: „In später Nachmittagstunde betrat ich die Tribuna. Da ist eine Empfindung über mich gekommen,

[illegible]

[illegible] Am [illegible] Oktober [illegible] vom 7. Oktober, [illegible]

[illegible] bekommen. [illegible] so daß [illegible] zu legen. [illegible] Verbleib [illegible] in der ersten [illegible] Mit Tränen im [illegible] zu hohen [illegible] und Ansichten [illegible] — abziehen. [illegible] Mäcenaten- [illegible] Empfehlungen [illegible] daß man auch ihrem Liebhaber den Hof machen muß, der [illegible] über den Geldbeutel der Dame verfügt, da läßt [illegible] Das und vieles immer wissen wir nicht etwa aus seinen [illegible] der viel eher als Feuerbach in römischen Dingen Be-



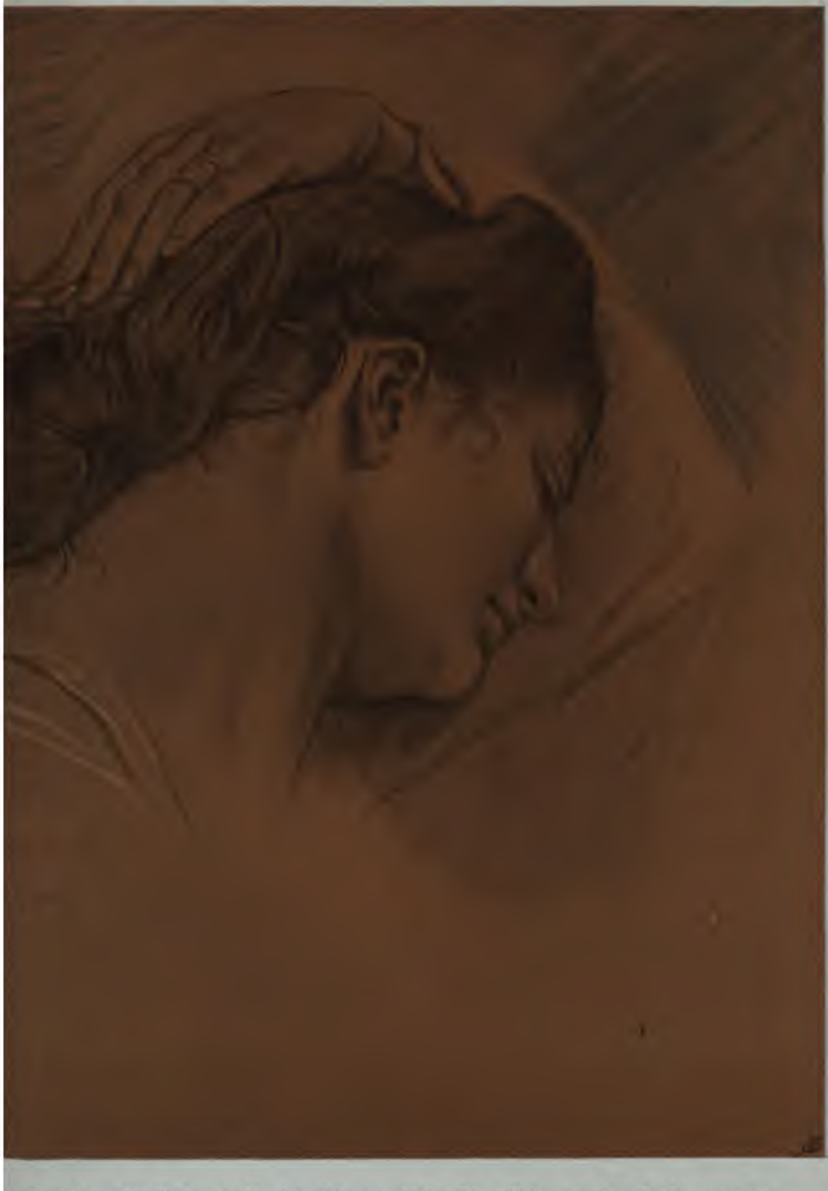
Abb. 54. Medea auf der Flucht. 1870. München. Neue Pinakothek. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 136.)



Abb. 55. Studie zur Medea.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. Zu Seite 138.

scheid weiß und sich umtut. Seine Stimmung ist nicht gerade leicht, nicht frei. Aber auch nicht bedrückt. Die Luft tut ihm gut, er glaubt anders zu atmen und damit alles eher zu tragen: „mein reizbares Wesen“, sagt er, „wich einer angeregten Ruhe“. Es macht ihm jetzt nichts aus, allein zu sein, was er früher so schwer ertragen: er gewöhnt sich in die Einsamkeit und Ungeselligkeit.

Aus diesen römischen Jahren häufen sich bald die auch früher nicht mangelnden Nachrichten über Feuerbachs unerträgliche Eitelkeit, seine verletzende Rücksichtslosigkeit gegen andere Künstler, und beginnt nicht ohne Zusammenhang damit sich weiterhin an die Person des Einsamen ein Klatsch zu hängen, von dem man ruhig sagen darf: er



. Studie, als Melancholie bezeichnet. 1871. Für „Medea mit dem Dolch“ verwendet.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Stockwerk des Hofes eine zierliche Loggia, von toskanischen Säulchen und Rundbogenstellungen umbaut, alles „als ob es lediglich in Beziehung auf deutsche Jünger und Verehrer der edlen Künste in den grünen See hineingestellt sei", auf den die türmenden Felsmassen und der blaue Himmel herniederschauen. Seltsam zusammengewürfeltes Volk im Hause, Landmesser, Jäger, Kapuziner, neugierig schöne Frauengesichter tauchen auf und verschwinden; im weißen Negligékittel wandelt der Padrone mit vielversprechendem Weingesicht. Nach einer gewaltigen Anrede von Scheffel entschließt sich der zögernde Alte, die beiden Pittori auf gutes Vertrauen da zu behalten und ein Quartier für sie zu ermöglichen. Zu den Durtönen von Scheffels vergnügter Schilderung stehen in feinen Schattierungen die Bilder von Toblino, welche in Anselms Briefen enthalten sind. So, wenn er die erste Sonntagsfrühe beschreibt. „Auf einer Eisenstange unter den Bogen saß ein Schwälbchen und sang mit ganzer Inbrunst. Vor uns ging der Kapuziner in brauner Gewandung langsam auf und ab und las im Brevier; durch die offenen Fenster blitzte der See im hellen Sonnenschein auf, und die Berge standen in zitternder Luft. — Wer da nicht gesund wird, der bleibt ein kranker Mann sein Leben lang." Er malt den ganzen Tag in der Natur und fühlt sich bei der wachsenden Sicherheit im Landschaftlichen unbeschreiblich glücklich. „So vereint sich alles im Leben, Landschaft, alte Bilder, Assunta, und wenn das nicht seine Früchte trägt, dann weiß ich es nicht." Für beide aber sind diese drei Wochen die Zeit eines Vollbehagens in Schönheit und Freiheit geworden, wie sie sie trotz ihrer jungen Jahre nachher nie wieder erlebt haben.

Und aus der Fülle seiner frisch erholten Stärke und Freudigkeit möchte Feuerbach dann etwas schenken, wie er nach Venedig zurückgekehrt ist. Der Großherzog — oder vielmehr noch Regent — führt die Tochter des Prinzen von Preußen als junge Gattin heim in sein badisches Land. Der Maler, den sein Landesherr so glücklich gemacht hat, will sich nicht lumpen lassen. Er kommt auf die Idee, zur Vermählung ein Bild darzubringen, das ihn seit Wochen beschäftigt, seine „Poesie" (Abb. 11). Durch sie ist das figurenreiche Bild mit den ehernen Rossen überwunden worden und abgetan. Dieses neue Bild ist das Wahrzeichen einer gewordenen tiefgehenden Wandlung in ihm, ist die denkbar radikale Absage an Aretin und alles Bisherige. „Während meine früheren Bilder mehr Gedankenblitze waren, ist jetzt ein ganz anderes Gefühl über mich gekommen, wie Glockengeläute nach Gewitter; die Grazie, die Schönheit ist mir aufgegangen. Gegen diesen Wert gibt es keinen mehr: etwas vom Geiste des lieben verstorbenen Vaters. Es kommt spät, aber jetzt aus vollem Bewußtsein."

So entsteht das erste seiner Gemälde, deren Inhalt das auf den einfachsten Ausdruck gebrachte unmittelbare seelische Empfinden ist. Und, wie hinzuzusagen ist, die Erhebung des Natürlich-Wirklichen in die Veredlung zum typisch Ideenmäßigen. Er ist durchdrungen davon, daß mit dieser „Poesie" eine neue Richtung anhebt. Nicht bloß eine Richtung für ihn, auch für die deutsche Kunst. In diesen Wochen ahnt er zuerst, als welcher er in der Kunstgeschichte nachbleiben wird. Nicht eben wegen dieses einzelnen Bildes, sondern wegen dessen, was mit ihm beginnt: Größe, Feierlichkeit, Empfindungsadel seiner Kunst. Es geht ein Distanzieren von dieser Figur aus, welches Feuerbach selber wie überrascht entdeckt, nachdem er es doch hat herbeiführen müssen, und wovon er ausruft, sie gebiete „Drei Schritt vom Leibe!"

Glückliche Tage. Zu keiner Zeit hat er der Mutter so wunderschöne, das ganze Herz öffnende Briefe gesandt, viel mitteilsamer, schildernder als die aus der Pariser Not, und später hat er höchstens wieder einzelne so mitteilungsbedachte, zumeist direkt nach den Abschieden, geschrieben, aber keine ganze solche Reihe wieder. Er gehört nicht zu denen, die am zärtlichsten und ausführlichsten werden, wenn sie den andern am meisten brauchen; gerade umgekehrt. Es kommt hinzu zu seinen guten Stimmungen, daß nun auch die „Assunta" in Karlsruhe angekommen ist, wo sie überrascht und gelobt wird; noch werden die Stimmen nicht laut, die entdecken, daß sie nicht die „richtige" Farbengebung des Tizian besitze. Die herrliche Kopie gab in Karlsruhe noch auf sonstige mancherlei Dinge die stumm beschämende Antwort. Als nämlich die kleine Kopie, die

man voraussetzte, nicht schon bald nach Feuerbachs Ankunft in Venedig von dort einlief, entstanden Verdachte, er habe gar nichts gemalt oder er habe sein auf Kosten des Regenten gemaltes Bild anderweitig verkauft, und derlei freundliche Dinge mehr. — Alles das ist jetzt von Feuerbach vergessen, auch der junge Mann von der Bank, der erst sehen muß, wieviel jener gemalt hat, ehe wieder eine Rate des Geldes ausgezahlt wird. Die Assunta kommt in die staatliche Galerie; er hört, der Landesherr habe



Abb. 50. Lucia Brunacci. (Zu Seite 132.)

weiteres mit ihm vor, sei hoffnungsvoll und befriedigt. „Der Regent läßt den Feuerbach nicht fahren!" ruft er in einem Briefe aus; ja, es soll dabei bleiben, er will auch seinerseits „nobel sein". Die Poesie ist sein schönstes, eigenstes Bild bisher, er würde denken, sein reifstes, wenn sie ihm nicht eben das Frühdokument dessen wäre, was nun alles so herrlich werden kann. Das Bild verdient es und der Regent auch, er schenkt es ihm! So steht es mit dieser Affäre und anderes ist nicht dabei. Selbst wenn er gedrängt worden wäre und wir wüßten das, trotz unserer ganz intimen Quellen, nicht — von ihm aus mischt sich keine Berechnung ein. Indessen: zu so etwas rät

wirkliche Klugheit gar nicht. Und wenn sie es tut, so gibt sie dann auch an, wie man verfahren muß. Es ist nicht anders, Feuerbach hat in seinem Herzen und in seinem Handeln das weise Verbot gebrochen, das von der badischen Landessprache in die schöne Formel gehüllt ist: „Gehe nicht zu deinem Ferscht, wenn du nicht gerufe werscht." Die Gedankensünde gegen die höfische Bureauinstanz hat er überhaupt immer begangen. Er hat durch alles hindurch die Empfindung gehabt und behalten, persönlich von seinem Landesherrn würde er verstanden und geachtet werden, wenn er nur eben herankäme an ihn. Sein Vergehen und seine Torheit, was hier dasselbe ist, liegt darin, daß er glaubt, eine herzliche und gut gemeinte, in seiner Lage dankbar opferfrohe Tat müsse sich einen unmittelbaren und nicht aufzuhaltenden Zugang durch Scylla und Charybdis hindurch zu der verehrten höchsten Person erzwingen können.

Wir verweilen bei diesen Dingen so lange, weil sie den Wendepunkt seines ganzen Lebens und seines Künstlertums enthalten.

Der Bescheid auf die übersandte „Poesie" war ein Schreiben vom 1. Mai 1856 aus dem geheimen Kabinett, daß dem Maler Feuerbach von der bewilligten Jahrespension derzeit noch 200 Gulden zuständen; hiervon würde demselben mit dem Hinzufügen Kenntnis gegeben, „daß es ganz in seinem Belieben steht, Venedig jeden Tag zu verlassen. Es ist uns überhaupt keine Höchste Bestimmung bekannt, welche ihn nach Vollendung des Bildes ‚Mariä Himmelfahrt von Tizian' in Venedig gefesselt hätte". Offenbar durchaus korrekte und fein gedrehte Bescheide auf das vertrauenselige Begleitschreiben des kühnen Schenkers.

Im übrigen die alte Geschichte. Die dargebrachte Gabe des mittellosen jungen Malers war, jedenfalls längst, ehe sie den Regenten überhaupt erreichte, gestempelt worden erstens zu einer unverschämten Anbiederung und zweitens zu einem ungewöhnlich dreisten Werfen mit der Wurst nach dem Schinken. Wir haben ja, wie schon gesagt, nur die Dokumente der nachträglichen Auffassung Feuerbachs und Allgeyers von diesem Fall; aber auch so werden wir überzeugt sein, daß Feuerbach es nicht verstanden haben wird, die ihn leitende Gesinnung in Karlsruhe so zweifelsfrei zu machen, wie sie uns aus den Briefen an die Mutter wird; Leute mit solchen Gesinnungen verstehen eben auch das Lanzieren und Suggerieren gar nicht. Vielleicht verdichten unsere Quellen auch den ihm erteilten Korb. Denn trotz alledem wurde angeordnet, daß das Bild öffentlich ausgestellt werde. Wie ungern hätten es die Karlsruher auch ertragen, das vielbesprochene corpus delicti dieser abermaligen Taktlosigkeit nicht zu sehen zu bekommen! Ein so schlechtes Bild! Ohne jede Bravour, die man doch vom talentvollen Künstler verlangt. Diese simple Person ganz ohne malerische Haltung; die geringste Theatermamsell hat mehr Verstand von Gebärde. Ein sonderbarer Künstler, dieser eingebildete Feuerbach! Das eine Mal irritiert er durch eine unbekleidete Frauensperson; das andere Mal steckt er die Poesie, die man doch an rosenroter Seide und flatternden Schleiern erkennt, in schwere, dicke Stoffgewänder! — Gewiß ist, ernstlich gesprochen, einiges schlecht an dem Bilde; die Gewandung bleibt im unteren Teil mühsam, die Stellung selber hat einen statischen Fehler, aber das meinte man doch nicht. Die „Poesie" wanderte in einen Requisitenraum des Schlosses; dort hat sie zwanzig Jahre mit dem Gesicht gegen die Wand gestanden. Jetzt hängt sie in der großherzoglichen Galerie.

Fast noch häßlicher weh, als alles dies, tat ein Antwortbrief des zuletzt, also parallel mit der höfischen Gnade, wieder eifrig gewordenen Gönners Schirmer, an welchen Feuerbach um diese Zeit nach seinem Ausdruck „sehr lieb" geschrieben hatte. Bei der Kopie der Assunta hatte Schirmer noch geäußert, ihr Maler werde in zehn Jahren Weltruf haben. Das Blättlein hatte sich schon wieder einmal gewendet. Er gab den Künstler auf und begönnerte nur noch dessen seelisches Heil. Wenn Feuerbach, „in gesunder, uneitler Weise" noch weiter strebend, sich in seiner leiblichen Existenz auf eigene Füße stellen könne, frei und unabhängig, wie ein rechter Mann sein soll — schrieb der wohlbesoldete Herr Akademiedirektor —, so wäre das ja recht schön. Füge aber Gott es anders und sei dies vorauszusehen (!), so solle Feuerbach eben die noch ausstehenden 200 Gulden zur Heimreise benutzen, usw.



Abb. 51. Urteil des Paris. 1870. Hamburger Kunsthalle. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 140.)

Es war alles zu scheußlich gekommen, um von dem Künstler **überhaupt sogleich** begriffen werden zu können. Erst allmählich und stückweise wird **es ihm klar, grauenhaft** klar; da hängt dann die Schande wie ein Raubtier an ihm, da **ist es, als** ob er das nicht überleben kann. Zuvor aber vergrübelt er **sich** noch den **Kopf, was das alles** nur bedeuten könne und wo da der Irrtum stecke. Immer noch **nicht belehrt, gedenkt** er sich mit einem aus dem Herzen fließenden Briefe an den **Regenten selber zu wenden**, meint ihm persönlich die künstlerische Absicht und Schönheit seines **Bildes erläutern und** klarmachen zu sollen. „Der Regent hat mich gern; man wird ihm **gesagt haben, die** ‚Poesie‘ sei schlecht usw. Also Courage! Wenn es keine Schlachten **gäbe, gäbe es keine** Helden.“ Ach, die Klärung wird dann auf seiner Seite unerbittlich **vollzogen; auch die**, daß er mit jedem Versuch zu sagen, wie es war, sich in die Blamage **nur noch tiefer** verstricken kann.

Rom.

1856—1873.

So sind die Stimmungen beschaffen, unter welchen unser Held **im Mai 1856** nach Süden zu aufbricht. Ohne irgend gesicherte Mittel, ohne andere **Habe, außer dem** Mut der Verzweiflung, der abgebrochenen Brücken, außer dem hohen **Besitz seines neugemehrten** Könnens, seines inneren Fortschritts in eigener Bahn, und **seines leidenschaftlichen** Wollens. „Wohl mit Herzklopfen“, wie er der Mutter schreibt, **„und doch** mit Stolz und innerer Freude, da nach ein paar sauren Monaten mir **das Glück lächeln** wird.“ „Sei vollständig beruhigt. Dein Anselmo verhungert nicht.“ **„Die Wasserfluten“** (welche die Heimkehr von Venedig über den Brenner zeitweilig **sperrten) „sind** Schicksalsfluten geworden, denn ohne sie käme ich nach Hause. Es **überschauert mich** noch ein bißchen, doch bin ich glücklich und eine innere Stimme sagt: du **mußt!“**

In der Mainacht wandert er, der spät Angekommene, durch Florenz. **Stundenlang**, ohne Führung und keiner bedürfend; alles Umher ist, in der **Erstmaligkeit des** körperlichen Sehens, doch so unfremd, so längst bekannt und vertraut. **Er steht auf**



Abb. 52. Meeresstudie von Porto d'Anzio.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 187.)



Abb. 53. Studie zur Medea (Amme).
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 137.)

dem Signorienplatz und auf der Arnobrücke; die Empfindungen behalten etwas Ungelöstes, das Wunderliche seiner Verhältnisse stimmt ihm das Geschaute so ernst, so umschleiert, läßt es nur wie halbe Wirklichkeit sein, wie Traum, der im Moment, wo er aufschreckt, zerrinnen muß.

Dann an den Tagen die Uffizien, der Pitti, die Klöster und Kirchen. Stärker als jeder andere packt ihn in seiner vollen Neuheit für ihn Andrea del Sarto, „diese Vollendung Raffaels“. Daß er wieder Tizian kopieren gewollt, ist überhaupt vergessen. Kopieren zwar will er und muß er ja, Geld damit verdienen. Das ist der arme Assunta-Trost. Er denkt an Raffaels Florentiner Bilder, denn Andrea del Sarto wäre, vollends damals, nichts für die Käufer von Kopien. Aber auf absehbare Zeit sind alle guten Kopistenplätze besetzt. In Italien will er bleiben, er muß es jetzt. „So wie ich auch in Italien zu sterben hoffe.“ Zum Malen kommt es nicht, aber Florenz gibt ihm Unermeßliches. Seine Worte im „Vermächtnis“ beginnen: „In später Nachmittagstunde betrat ich die Tribuna. Da ist eine Empfindung über mich gekommen,

die man in der Bibel mit dem Wort Offenbarung zu bezeichnen pflegt. Die Vergangenheit war ausgelöscht, die modernen Franzosen wurden Spachtelmaler und mein künftiger Weg stand klar und sonnig vor mir.

„Daß totale seelische Umwälzungen plötzlich eintreten, das habe ich an mir erfahren.

„Das erste römische Bild, Dante, und die ganze Reihenfolge der bei aller Strenge doch weichen Werke ist nur der Nachklang jener ersten Empfindung in der Tribuna."

Aber die Unmöglichkeit, im Wettbewerb der Plätze etwas Rechtes zu kopieren, treibt ihn fort und weiter. Er sagt sich auch, das Leben an sich in Florenz, „elegant und unkünstlerisch", würde eher schädlich sein. Also Rom. Dort wird er dann bleiben. Schon von Anfang Juni meldet er diese Entschlüsse. Nachrichten über römische Hitze, über das Fieber, halten ihn noch wieder auf. Er arbeitet wenig, sieht, erfährt innerlich desto mehr. Wie Formel und Umschreibung seiner reifen Selbstbegründung auf geschaute und empfundene Natürlichkeit mögen seine brieflichen Worte erscheinen: „Ich habe mich oft gefragt, was hat die Alten so groß gemacht und warum ist im kalten Deutschland ein so schrecklicher Idealismus und gar keine Leistung? Die Lösung liegt hier in Italien klar und offen.

„Es ist so: der deutsche Künstler fängt mit dem Verstand und leiblicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden, und benützt die Natur nur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die Ewigschöne, und drückt einem solchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf."

„Der Grieche und der Italiener macht es umgekehrt; er weiß, daß nur das Reale die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und indem er bildet, geschieht das Wunder, was wir Kunstwerk nennen. Der Idealismus wird zur Wahrheit und die Wahrheit ist die Poesie."

* * *

Am 1. Oktober 1856 kommt er, zur See von Livorno aus, in Rom an, fiebrig unwohl und bleibt es die ersten Tage. Bei dem ersten Briefe, vom 7. Oktober, sind ihm die Dinge daher schon einigermaßen vertraut. Wir erhalten keinen Versuch, dem abermals neu Erlebten durch Beschreibung gerecht zu werden, wie bei dem Eintritt in Venedig, das alle Eindrücke bis zum Überwältigen konzentriert, so daß das einzelne feine Hinzuentdecken für die Meisten wegfällt. Noch erhalten wir starke Erstmalsempfindungen, wie aus der eigenartigen Stimmungsnacht von Florenz oder wie den Eindruck aus der Tribuna. Wir sehen so viel: das alte unerschöpfliche und ruhende Rom hat von Anfang an etwas Heimelndes, etwas Gelassenheitgebendes für ihn. Er ist überdies ja auch sicher, dazubleiben. — Was ihm Rom geworden und geblieben ist, faßt er im „Vermächtnis" zusammen: eine gottbegnadete Insel des stillen Denkens und Schaffens, eine zweite Heimat.

Es folgt eine Periode der Entwürfe, der unfreiwilligen Muße, des geistigen Formens an älteren Plänen. Was er malt, sind kleine Bilder, um Geld dafür zu bekommen. Natürlich alles ohne Modell; aber er malt sie dann doch wieder gewissenhaft gut, so daß er schreibt, er könne schließlich jedesmal verantworten, seinen Namen darunter zu setzen. Von diesen ersten römischen Sachen sind erst ganz wenige in ihrem heutigen Verbleib wieder nachgewiesen worden. Zwar die vertröstete Unbekümmertheit, wie in der ersten Karlsruher Zeit bei ähnlicher Handwerksarbeit, ist nicht mehr dabei. Mit Tränen im Auge geht er unter den großen Atelierfenstern der deutschen Maler vorbei, die zu hohen Preisen an die reichen Durchschnittsreisenden ihre beliebten Volksszenen und Ansichten aus Italien — mit oder ohne Saltarello oder den Vesuv im Hintergrunde — absetzen. Aber er hält sich rein. Da ist eine enorm reiche deutsche Dame, die sich in Mäcenatentum sonnt und von der Künstlerschaft umlagert wird; auch Feuerbach hat Empfehlungen an sie, aber da er hört, daß man auch ihrem Liebhaber den Hof machen muß, der eigentlich die Bestellungen erteilt und über den Geldbeutel der Dame verfügt, da läßt er den Besuch dort liegen. Das und derlei immer wissen wir nicht etwa aus seinen Briefen, sondern durch Allgeyer, der viel eher als Feuerbach in römischen Dingen Be-



Abb. 54. Medea auf der Flucht. 1870. München. Neue Pinakothek. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 136.)



Abb. 55. Studie zur Medea.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 138.)

scheid weiß und sich umtut. Seine Stimmung ist nicht gerade leicht, nicht frei. Aber auch nicht bedrückt. Die Luft tut ihm gut, er glaubt anders zu atmen und damit alles eher zu tragen; „mein reizbares Wesen“, sagt er, „wich einer angeregten Ruhe“. Es macht ihm jetzt nichts aus, allein zu sein, was er früher so schwer ertragen; er gewöhnt sich in die Einsamkeit und Ungeselligkeit.

Aus diesen römischen Jahren häufen sich bald die auch früher nicht mangelnden Nachrichten über Feuerbachs unerträgliche Eitelkeit, seine verletzende Rücksichtslosigkeit gegen andere Künstler, und beginnt nicht ohne Zusammenhang damit sich weiterhin an die Person des Einsamen ein Klatsch zu hängen, von dem man ruhig sagen darf: er



Abb. 56. Studie, als Melancholie bezeichnet. 1871. Für „Medea mit dem Dolch“ verwendet.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

hat selten jemand einseitiger getroffen. In Erinnerungen oder Memoiren wird uns mitgeteilt, wie der oder jener Künstler den Feuerbach besuchen will, dieser zwar auch auf den Besuch des Betreffenden vorbereitet sein kann, aber einfach nicht aufmacht und, während der andere wiederholt und ungeduldiger klopft, laut zu pfeifen und endlich zu singen beginnt. Aber es wird auch Leute geben, die darin zu Feuerbach stehen, besonders wenn der betreffende deutschrömische Künstler oder Bildhauer einer der allergeschicktesten Fremden- und Fürstenversorger war. Allerdings wird Feuerbach wohl den häufigen Fehler begangen haben, zuerst freundlich gewesen zu sein und sich nachher erst genauer über seinen Eindruck besonnen zu haben. Die ihn näher kannten und seiner Bekanntschaft



Abb. 57. Studie. Aus den Vorarbeiten für Medea an der Urne.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 140.)

wert waren, haben doch aus verschiedensten Lebensabschnitten nur das Bild eines durchaus sympathischen Umgangs gezeichnet. So wiederum Professor Hausrath, den ich deshalb vor anderen wähle, weil diesen scharfen Beobachter selbst gute Freundschaft nicht verleiten könnte, einen objektiven Einspruch, eine berechtigte Parenthese zu unterdrücken. „Man freute sich“, schreibt Hausrath noch von dem 47 jährigen Künstler, „seines kindlich bescheidenen Wesens, das gar nichts von der Selbstschätzung verriet, die ohne Zweifel vorhanden war.“ Allerdings, das darf gesagt werden, Feuerbach dachte nie viel an andere, hatte für Gleichgültige, und das waren sie ihm fast alle, keine Zeit, hatte immer seine Bilder, seine Pläne, sich selber im Kopfe. Da ödet man sich allzu leicht unter nichtssagend gesprächigen Bekannten und findet keinen Ausgleich. Feuerbachs Anlauf, mit der deutschen Künstlerkolonie in Rom zu verkehren, hat in einer Weise geendet, die peinlich

genug ist; als dorthin, nach Rom, alte deutsche Pariser Bekannte kamen und ihn im Vereinslokal sahen, verweigerten sie ihm die Hand. Es hat nicht viel Zweck herumzuraten, weshalb, ob wegen hinterbrachter Äußerungen über sie, wofür wenigstens Anhaltepunkte sind, oder ob aus älteren Motiven. Genug, im Künstlerverein war



Abb. 58. Medea mit dem Dolch. 1872. Mannheimer städtische Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 140.)

damit seines Wiederkommens nicht mehr; man hatte alles unterlassen, ihn in dieser Minute zu unterstützen. Er hat es schwer genug ertragen, fortan nur bei französischen, englischen, skandinavischen oder einzelnen sich unabhängig haltenden deutschen Künstlern einen Ersatz durch vorübergehenden Anschluß zu finden; der Stachel blieb, auch wenn dieser Ausländerverkehr anregender war, als das ganze gesellige Lärmen im Künstlerverein.

Das nun sind Dinge, die schon etwas später liegen. Erst nach der Bekanntschaft mit Allgeyer, der ihn Ende November 1856 zum erstenmal sieht, im Café Luigi

der Via Sistina, und sich sogleich lebhaft für ihn interessiert. Auch Allgeyer hat er es nicht leicht gemacht, sich ihm zu nähern, zumal jener ausgesucht noch aus dem Lande Baden stammte, an das ihm jeder Gedanke peinigende Stiche versetzte. Aber eine neue Zufälligkeit führte Feuerbach und Allgeyer wieder zusammen und da gab es sich, daß



Abb. 59. Medea an der Urne. 1873. Oldenburger Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 140.)

das laue Gespräch unseres Künstlers mit dem fein musikalischen Landsmann auf Musik kam. Von nun an beginnt sich Feuerbachs gefrorener Zustand zu lösen. Er erlaubt gern, daß Allgeyer ihn besucht, mit einer Hinzufügung entschuldigender Bescheidenheit, daß er eigentlich nichts zum Zeigen aufzuweisen habe. Allgeyer kehrt von diesem Besuch und neuen Gespräch mit dem Gefühl einer inneren Bereicherung heim, wie er sie bis dahin „nie erfahren hatte“. Etwas später, Anfang 1857, wird Allgeyer von Feuerbach durch die Mitteilung überrascht, daß er ein Zimmer neben ihm gemietet habe. Mit dieser Übersiedlung, dem Datum des 1. Februars, beginnt der dreijährige intime

Verkehr, der 1860 durch Allgeyers Heimkehr nach Deutschland die örtliche Unmittelbarkeit verlor. Eine Freundschaft, die für Allgeyer ein hohes erzieherisches Empfangen des Künstlers und ganzen Menschen, für Feuerbach wenigstens die Jahre eines guten Beisammenseins, einer Anlehnung an zuverlässige Treue bedeutet hat, welche ihm danach auch aus der Ferne nicht minder ergeben geblieben ist. Freilich Allgeyer kann ihn nicht ausfüllen. Er schreibt und berichtet denn auch wenig von ihm; wir sehen aber, daß er sich in äußeren Dingen bis zu einem nachgiebigen Grade durch den anhänglichen und fürsorgenden Freund bestimmen läßt.

Als Allgeyer im Dezember 1856 zu ihm kam, war sein „Atelier" ein hierzu improvisiertes kleines Zimmer mit Südlicht. Es hingen dort Studien und Entwürfe, die zum Teil noch aus Venedig herrührten, darunter der lebensgroße Kopf des Modells für die Poesie, andererseits Vorstudien für die Gemälde, die nun weiterhin als die ersten in Rom entstanden. Auf der Staffelei hatte Feuerbach die Amazonenschlacht, das Queroval-Bild, das wir in Abb. 12 wiedergeben. In den neuen Entwürfen begegneten sich vorzugsweise örtliche venezianische Reminiszenzen mit Ideen aus Dante. Auch der Mutter meldet Feuerbach wiederum von diesem. Er liest jetzt die Vita nuova, und dieses Werk der jüngeren Jahre rückt ihm den großen strengen Dichter der Comedia nun so menschlich einfach und ergreifend nahe. Allgeyer sieht verschiedene Szenen bei Feuerbach, die sich mit Dante und Beatrice beschäftigen, und dazu hängt im Atelier Paolo und Francesca aus dem fünften Gesang der Hölle, „ein glänzender Farbenentwurf", wie er berichtet. Hiervon hatte Feuerbach schon in Paris ausgerufen, das möchte er malen: als er damals die Divina Comedia entdeckte und über die Schönheit, Erhabenheit und Feinheit oftmals tief ergriffen war. So also kündigen sich die aus Dante und dessen Leben entnommenen Gemälde an, wenn auch keines davon sich genau an jene Entwürfe geschlossen hat.

Der Verkehr mit Allgeyer, der sich anfänglich auf die beiden isolierte, hatte bei Allgeyers älteren Beziehungen dann doch die Folge, auch Feuerbach episodisch etwas häufiger in die Geselligkeit des Künstlervereins zu ziehen, mit dem schon erwähnten Ausgang. Ferner führte die Musik unsere Beiden enger mit Reinhold Begas und A. Böcklin zusammen; sie vereinigten sich zu einem Gesangquartett, Feuerbach als ersten, Begas als zweiten Tenor, die beiden Alamannen Böcklin und Allgeyer als Bässe. Auch Erinnerungen eines frohen Ausfluges in das Sabiner-Gebirge knüpfen sich an dieses Quartett, in welches allerdings damals schon anstatt Böcklin der Maler Hasselhorst aus Frankfurt eingetreten war. Arm genug an solchen Ausspannungen vom Werktage, solchen Bereicherungen durch Erleben und Schauen ist Feuerbachs Leben; nur durch die Freunde mitgezogen, hat er auf ganz spärlichen Ausflügen Tivoli, Cervara, Subiaco, Olevano oder das Albanergebirge kennen gelernt. Wandertage, die dann für Jahre in seinen Gemälden befruchtend geblieben sind, durch die Villa d'Este mit ihren Myrten, Zypressen und Lorbeerhainen, die Wasserfälle von Tivoli, einzelne schöne Menschen dieser Gebirge, oder durch den Nemisee. Fast die ganze Reihe der Feuerbachschen Gemälde bei Schack ist Reminiszenz von diesen Tagen: die Frauen an den Brunnen, das Laub der immergrünen Bosketts, die steilen Felstreppen, die Kinder am Wasserfall oder am See. Und so fallen uns traurig und bedrückend, wenn wir aus so wenigem Sichvergönnen so viel edlen Reichtum werden sehen, immer wieder seine Worte ein, wie er in seinen besten Jahren durch die Armut gefesselt war und sich innerlich verzehren mußte durch das Mißverhältnis zwischen seinen Plänen und ihr.

Auf Begas' Anregung besuchte Feuerbach Böcklin in dessen Atelier. Es ist bei Böcklin die Zeit, da er seine großräumigen römisch-italienischen Landschaften mit kleiner lebender oder mythologischer Staffage soeben hinter sich läßt. Eben das Jahr jener Bekanntschaft ist das des ersten „eigentlichen" Böcklin, des „Pan im Sch[illegible] dessen noch bedeutendere Wiederholung, gleich hinterher gemalt, in die Neue P[illegible]mmen. In seiner Verkörperung des antiken Pangedankens, der Unhein Mittagsglut sah Feuerbach dieses zu den besten und stimmungsvoll Bild, welches auch mit der zurückhaltenden Kraft in seiner F



Abb. 60. Boccia spielende Kinder. 1872. (Vgl. Abb. 51.)
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

geeignet war, auf Feuerbach groß und ohne jeden Anlaß zum Widerspruch zu wirken. So stark, daß er ganz verstört zu Allgeyer zurückkam: „Ich muß von vorn beginnen!“ Doch nichts von Neid, auch nicht verschwiegenem; nur ein nachhaltiges, aufregendes Gefühl: so ein Künstler steckt im Elend, niemand weiß von ihm, niemand spricht von ihm!

Böcklin, der sich in Rom verheiratet hatte, suchte nach geordneten Verhältnissen, er kehrte deshalb noch im gleichen Jahre 1857 nach Basel zurück. An einem feuchten, regnerischen Novembertage geschah dieser Abschied; die Freunde vom Quartett, Feuerbach, Begas, Allgeyer, waren als die einzigen zur Stelle, als der Basler davonfuhr, an der Seite des Vetturin sitzend und eines seiner Kinder dicht eingehüllt im Arm. Sein letztes damaliges Wort an Feuerbach war eine Warnung vor Italien als einem Schicksalslande des echten Künstlers, und es ist doch für sie Beide das Land geworden, wo sie ihre Dauer gesucht haben.

Noch lange Zeit wirkte dieses kurze Miteinanderleben in Feuerbach nach. Die heftige künstlerische Erregung durch Böcklin milderte sich, um so nachhaltiger beschäftigten ihn die Existenzsorge und die Unbekanntheit des Mannes, dem er alles Seinige verwandt fühlte. Ohne einen Kreuzer, ruft er aus, kehrt er in die Heimat zurück, nach sieben römischen Jahren! (Wir wissen seitdem, diese Heimat ist ein kleinbürgerliches Vaterhaus, ihn aus Verständnislosigkeit von sich weisen wird.) „Seine Bilder, Landschaften,

sind das, wohin mein Sinn geht in der Historie: Schönheit, Poesie, Tiefe und Glut der Farbe. Dabei ist er ein vollendeter Meister." So schreibt Feuerbach der Mutter. „Seit das Mitgefühl für das Schicksal eines anderen Künstlers mich so tief ergriffen hat, daß ich das eigene Pech, was ich doch bisher hatte, nicht der Rede wert halte, bin ich ein besserer Mensch geworden."

Von Anfang war er entschlossen, für Böcklin etwas zu tun, wo er nur könnte. Es sollte nicht länger übersehen bleiben, daß niemand anders als Feuerbach zu Böcklin



Abb. 61. Studie zum Gastmahl. (Alkibiades.) 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

nach Basel denjenigen Mann gesandt hat, der den großen Schweizer Künstler vielleicht, wenigstens nach der Meinung seiner eigenen Biographen, vor dem materiellen Untergang gerettet hat. Es ist berechtigt, solche Hinweise zu unterstreichen, weil sie nur quellenmäßig und gerecht sind einem Manne gegenüber, von dem, in letzter Linie auch nur wieder auf Gründen, die ihn ehren, manches Gute und Hohe in ganzer oder halber Verborgenheit geblieben ist, während aller mißdeutende Klatsch um ihn herum, alles Hörensagen von seinem Egoismus und Hochmut eine unverwüstliche Nachdauer von mündlichen Neuauflagen erleben zu wollen scheint, auch bei manchen, die die Größe des Malers niemals haben verkennen wollen. Die Kunst, sich selber zu inszenieren, ist freilich die letzte des Feuerbach gewesen. Er hat im Gegenteil es wahrhaft leicht gemacht, ihn zu verkennen und ihm Übles anzuhängen, durch Fernbleiben, Ungeschicklichkeit,



Abb. 62. Gastmahl des Platon. Zweite Ausführung. 1873. Berliner Nationalgalerie. (Zu Seite 141.)

Unvorsichtigkeit und durch die Offenherzigkeit viel schlechter Laune; muß man doch auch die Selbstzeugnisse über ihn zuweilen mit der Psychologie des richtigeren Gutverstehens lesen, um denjenigen erst herauszuholen, der in Wirklichkeit war und eben deshalb nicht so an der Oberfläche liegen mochte.

Im Jahre 1858 besuchte Feuerbach ein gebürtiger Hannoveraner, Konsul Wedekind, weil er ein Bild von ihm auf der Ausstellung in Rom gesehen hatte. Diesem, seinem eigenen Besteller, legte Feuerbach dringend das Schicksal seines Freundes, des Meisters Böcklin in Basel, ans Herz. Nach entsprechender Frist erhielt er denn auch die Mitteilung — man vergleiche über den ganzen Vorgang den Brief Feuerbachs an die Mutter vom 17. Mai 1858 —, daß Wedekind seinen Schwager beredet habe, drei Bilder Böcklins ungesehen zu kaufen, selber aber diesen mit nach Hannover nehme, wo er ihn einen Saal al fresco ausmalen lassen wolle. „Siehst Du, das nehme ich für Noblesse," sagt ohne jeden Gedanken an das eigene Interesse Feuerbach, dem es genug war, ein Bild an denselben Mann verkauft zu haben. Es sind die fünf mächtigen Bilder Böcklins geworden, die die Beziehungen des Menschen zum Feuer enthalten und wovon zwei in der Böcklinmonographie Ostinis (Velhagen und Klasing) abgebildet sind. Ganz gefallen haben sie allerdings Wedekind nicht und der Lohn war gering. Immerhin, es hatte Böcklin über eine schwerste Lebenskrisis, die väterliche Verstoßung, hinweggeholfen. Der Basler Maler selber scheint nie erfahren zu haben, wer in erster Linie ihm diese Wedekindsche Beziehung vermittelt hatte.

Inzwischen hatte Feuerbach selber einen anderweitigen Besteller gefunden. Dies war der seit langen Jahren in Rom lebende deutsche Musiker v. Landsberg, dessen Haus einen Mittelpunkt für die künstlerische und ansehnlichere Fremdenwelt bildete. Ein Mann von Neigung und Geschmack auch für die bildende Kunst, und zwar so ausreichend, daß er Feuerbachs werdende Größe vollkommen zu würdigen imstande war; denn wie er alsbald einen Studienkopf von diesem für dreißig Scudi erwarb, äußerte er sehr unbefangen, nach Feuerbachs Tode werde das Bild wohl tausend Scudi wert sein. Wiederum hatte Allgeyers Verkehr bei Landsberg auch Feuerbach dahin gezogen, der in seiner doppelten Eigenschaft, als Künstler und hoher Tenor, sehr willkommen war. Landsberg ersah sich aus Feuerbachs Handzeichnungen einen Spaziergang, wonach er ein Gemälde ausgeführt wünschte: fünf durch eine Abendlandschaft wandelnde Frauengestalten, welche einer in ihrer Mitte schreitenden männlichen Figur zuhören. Ein Entwurf, der zu den aus Venedig mitgebrachten gehörte. Landsberg wünschte aber anstatt jenes untypischen Mannes eine historische Persönlichkeit. Und so trat an die Stelle natürlich genug Dante, der damals Feuerbachs Gedankenwelt erfüllte. Auf diese Weise ist, äußerlich gesehen, das wundervolle Bild entstanden, das schließlich von dem Großherzog von Baden gekauft worden ist und das heute einen Stolz der Karlsruher Galerie bildet: „Dante und die edlen Frauen von Ravenna" (Abb. 13). Daraus, daß es für die Privatwohnung Landsbergs bestimmt war, erklärt sich das Format, das Verbleiben unter Lebensgröße, welches für Feuerbach an sich eine unliebe Konzession war.

Künstlerisch betrachtet ist es eigen genug, eine solche Entstehungsgeschichte des Gemäldes zu erfahren, welches so, wie es fertig geworden ist, den Stempel trägt, als ob es nur aus der Idee allein ganz so hätte entstehen können und müssen. Aus der Idee: die vornehme Gestalt des exilierten Dichters inmitten edler weiblicher Verehrung zu zeigen, einen Nachmittagglanz von Trost und Versöhnung über das Leben des großen Florentiners zu breiten, wobei sich dann nebenbei und heimlich auch so viel eigenes Feuerbachsches Leiden in Überwindung und Verklärung löst. Ein Trost geht von diesem Bilde, der sich auf jedes andere Seelenleben befreiend mitteilen muß, eine Erhebung, die nicht erst aus dem Gegenstand, sondern viel tiefer schon aus der edlen Macht seiner Farbe herkommt und aus dem Rhythmus, der über die Häupter der schreitenden Figuren hinflutet; also aus der reinen und hohen Kraft des ästhetischen Wohltatempfangens, das dann auch durch alles Konkrete, voran die Gestalt und die Wendung Dantes, neue einzelne Mehrung empfängt. Es ist auch in Wirklichkeit, wie hier, so in anderen Fällen, die erreichte und stark gewordene Idee, die solche Bilder in ihrer



Abb. 63. Studie für das Gastmahl. (Begleiterin des Alkibiades.) 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 142.)

Vollendung und Einheit erschafft; wir empfinden dies um so sicherer, als die gleiche Wirkung so sehr weit zurückbleibt, wenn in anderen Werken — man denke an das dem Dante verwandte Ariostbild — keine solche Idee zum vorherigen Abschluß und zur Überzeugung gelangt. Das schließt nicht aus, daß äußere Zufälligkeiten, wie namentlich bezeichnend die weiter zu erwähnende bei der „Pietà", zum Kristallisationskern für das geistige Entstehen eines großen und einheitlichen Werkinhaltes werden. Bei verschiedenen Gemälden Feuerbachs haben wir die Belege dieser Gesamtreihenfolge: gelegentliche Wahrnehmung, die eine umfassende künstlerische Empfindung auslöst und von dieser zur geschlossenen Idee führt, die die Form in allen Teilen bestimmt.

Es war ein frohes und glückverheißendes Schaffen für dieses Dantebild. Ein Mann wollte es haben, der etwas verstand, und in seinem Hause würde es von vielen nach Rom kommenden Leuten gesehen werden, die für die Würdigung Feuerbachs etwas bedeuten konnten, bis zu König Max von Bayern hinauf, vor dem die musikalischen Freunde des Landsbergischen Hauses bei Gelegenheit einen Akt der Gluckschen „Alceste" sangen. Wie hier in dem Dantebilde der gestillte Schmerz, die Hoffnung und junge Freudigkeit des Künstlers eine der erreichten Fertigkeit entsprechende Vollendung hervorbringen, so ist es auch später immer die Beruhigung, aber nunmehr die aus der Überwindung der äußeren Hoffnungen, dem Zurückziehen auf sich selbst nach tiefsten Opferschmerzen erkämpfte, die die vermehrte Sicherheit des Meisters zu ihren höchsten Werken, in den Jahren um 1870, emporträgt. — Aber er hätte nicht er selber sein müssen, um nicht wieder Unglück zu haben und ihm durch eigenes Tun den Weg zu sich leicht zu machen: dieser Anselm Feuerbach, von dem sogar ein J. V. Scheffel äußern konnte, daß er nun einmal alles andere als praktisch und weltkundig sei. Feuerbachs solides, absolut pflichtgemäßes Verfahren, dem wir die vollkommen gute Erhaltung seiner Bilder verdanken, neben welchen manche hochgerühmte Werke von Zeitgenossen heute als traurige Ruinen stehen, nämlich sein Verfahren, sie nach der Untermalung vier bis sechs Wochen gründlich trocknen zu lassen, verzögerte die Fertigstellung und Ablieferung des Dante, an welchem er mit so außerordentlicher Hingabe arbeitete. Unter der Zeit reiste Landsberg ab, blieb schließlich den ganzen Winter auf 1858 in Deutschland, und Feuerbach hörte nichts von ihm, da er nichts tat, etwas zu hören oder von sich hören zu lassen. Dazu hatte es nicht an eifersüchtigen Leuten gefehlt, die dazwischen redeten, und so kam denn auf beiden Seiten allerlei Deutung und Argwohn in das Verhältnis zwischen ihm und Landsberg hinein, bei Feuerbach gesteigert durch Erlebnisse und Überreizungen anderer Art. Seit etwa Neujahr 1858 war es nicht mehr möglich für ihn, in den Künstlerverein zu gehen; tief verbittert und leidend sah er ringsum nur Neider und Hasser, sah auch Landsberg, wir erkennen nicht genau, mit welchem Maß von Recht, nur durch die Brille seiner tiefen Verstimmungen, mißgönnte ihm das schöne Bild, hatte keinen sehnlicheren Wunsch, als dasselbe zurückbekommen und durch Abzahlung der erhaltenen Vorschüsse auslösen zu können. Landsberg kehrte im Februar 1858 zurück, aber anstatt zu Aufklärung und Wiederannäherung kam es wirklich dazu, daß Feuerbach sich seinen Dante zurück erwarb, wozu ihm die Geldhilfe Scheffels die Möglichkeit gegeben hatte. Landsberg blieb verletzt oder ward es hierdurch jedenfalls, Feuerbach nennt ihn seitdem seinen schlimmsten Feind. Wie von einem lastenden Alb auf seiner Seele hatte er aufgeatmet nach der Lösung der Verpflichtung gegen ihn. Nun würde ihm der Dante, der ihm wieder gehörte, helfen: das Bild sollte ausgestellt werden, es mußte überzeugen.

Kaum bemerkt jemand, wie wenige Personen sich in diesem Gemälde wiederholen; durch die innere Einheit und Harmonie des Bildes erscheint auch das nur wieder wie eine Selbstverständlichkeit. Feuerbach hatte erstlich, wie gesagt, kein Geld für Modelle. Und zweitens war es doch nicht bloß so, daß er aus der Not eine Tugend machte; ihm widerstrebten die für jeden zu habenden Berufspersonen, er pries sich auch später immer glücklich, daß er seine Modelle für sich, daß kein anderer sie habe, nur so allein waren sie ihm wertvoll genug, von ihrer individuellen Erscheinung her die Höhe seiner aus ihnen

genug ist; als dorthin, nach Rom, alte deutsche Pariser Bekannte kamen und ihn im Vereinslokal sahen, verweigerten sie ihm die Hand. Es hat nicht viel Zweck herumzuraten, weshalb, ob wegen hinterbrachter Äußerungen über sie, wofür wenigstens Anhaltepunkte sind, oder ob aus älteren Motiven. Genug, im Künstlerverein war



Abb. 58. Medea mit dem Dolch. 1872. Mannheimer städtische Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 140.)

damit seines Wiederkommens nicht mehr; man hatte alles unterlassen, ihn in dieser Minute zu unterstützen. Er hat es schwer genug ertragen, fortan nur bei französischen, englischen, skandinavischen oder einzelnen sich unabhängig haltenden deutschen Künstlern einen Ersatz durch vorübergehenden Anschluß zu finden: der Stachel blieb, auch wenn dieser Ausländerverkehr anregender war, als das ganze gesellige Lärmen im Künstlerverein.

Das nun sind Dinge, die schon etwas später liegen. Erst nach der Bekanntschaft mit Allgeyer, der ihn Ende November 1856 zum erstenmal sieht, im Café Luigi

der Via Sistina, und sich sogleich lebhaft für ihn interessiert. Auch Allgeyer hat er es nicht leicht gemacht, sich ihm zu nähern, zumal jener ausgesucht noch aus dem Lande Baden stammte, an das ihm jeder Gedanke peinigende Stiche versetzte. Aber eine neue Zufälligkeit führte Feuerbach und Allgeyer wieder zusammen und da gab es sich, daß



Abb. 59. Medea an der Urne. 1873. Oldenburger Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 140.)

das laue Gespräch unseres Künstlers mit dem fein musikalischen Landsmann auf Musik kam. Von nun an beginnt sich Feuerbachs gefrorener Zustand zu lösen. Er erlaubt gern, daß Allgeyer ihn besucht, mit einer Hinzufügung entschuldigender Bescheidenheit, daß er eigentlich nichts zum Zeigen aufzuweisen habe. Allgeyer kehrt von diesem Besuch und neuen Gespräch mit dem Gefühl einer inneren Bereicherung heim, wie er sie bis dahin „nie erfahren hatte“. Etwas später, Anfang 1857, wird Allgeyer von Feuerbach durch die Mitteilung überrascht, daß er ein Zimmer neben ihm gemietet habe. Mit dieser Übersiedlung, dem Datum des 1. Februars, beginnt der dreijährige intime

Verkehr, der 1860 durch Allgeyers Heimkehr nach Deutschland die örtliche Unmittelbarkeit verlor. Eine Freundschaft, die für Allgeyer ein hohes erzieherisches Empfangen des Künstlers und ganzen Menschen, für Feuerbach wenigstens die Jahre eines guten Beisammenseins, einer Anlehnung an zuverlässige Treue bedeutet hat, welche ihm danach auch aus der Ferne nicht minder ergeben geblieben ist. Freilich Allgeyer kann ihn nicht ausfüllen. Er schreibt und berichtet denn auch wenig von ihm; wir sehen aber, daß er sich in äußeren Dingen bis zu einem nachgiebigen Grade durch den anhänglichen und fürsorgenden Freund bestimmen läßt.

Als Allgeyer im Dezember 1856 zu ihm kam, war sein „Atelier" ein hierzu improvisiertes kleines Zimmer mit Südlicht. Es hingen dort Studien und Entwürfe, die zum Teil noch aus Venedig herrührten, darunter der lebensgroße Kopf des Modells für die Poesie, andererseits Vorstudien für die Gemälde, die nun weiterhin als die ersten in Rom entstanden. Auf der Staffelei hatte Feuerbach die Amazonenschlacht, das Queroval-Bild, das wir in Abb. 12 wiedergeben. In den neuen Entwürfen begegneten sich vorzugsweise örtliche venezianische Reminiszenzen mit Ideen aus Dante. Auch der Mutter meldet Feuerbach wiederum von diesem. Er liest jetzt die Vita nuova, und dieses Werk der jüngeren Jahre rückt ihm den großen strengen Dichter der Comedia nun so menschlich einfach und ergreifend nahe. Allgeyer sieht verschiedene Szenen bei Feuerbach, die sich mit Dante und Beatrice beschäftigen, und dazu hängt im Atelier Paolo und Francesca aus dem fünften Gesang der Hölle, „ein glänzender Farbenentwurf", wie er berichtet. Hiervon hatte Feuerbach schon in Paris ausgerufen, das möchte er malen: als er damals die Divina Comedia entdeckte und über die Schönheit, Erhabenheit und Feinheit oftmals tief ergriffen war. So also kündigen sich die aus Dante und dessen Leben entnommenen Gemälde an, wenn auch keines davon sich genau an jene Entwürfe geschlossen hat.

Der Verkehr mit Allgeyer, der sich anfänglich auf die beiden isolierte, hatte bei Allgeyers älteren Beziehungen dann doch die Folge, auch Feuerbach episodisch etwas häufiger in die Geselligkeit des Künstlervereins zu ziehen, mit dem schon erwähnten Ausgang. Ferner führte die Musik unsere Beiden enger mit Reinhold Begas und A. Böcklin zusammen; sie vereinigten sich zu einem Gesangquartett, Feuerbach als ersten, Begas als zweiten Tenor, die beiden Alamannen Böcklin und Allgeyer als Bässe. Auch Erinnerungen eines frohen Ausfluges in das Sabiner-Gebirge knüpfen sich an dieses Quartett, in welches allerdings damals schon anstatt Böcklin der Maler Hasselhorst aus Frankfurt eingetreten war. Arm genug an solchen Ausspannungen vom Werktage, solchen Bereicherungen durch Erleben und Schauen ist Feuerbachs Leben; nur durch die Freunde mitgezogen, hat er auf ganz spärlichen Ausflügen Tivoli, Cervara, Subiaco, Olevano oder das Albanergebirge kennen gelernt. Wandertage, die dann für Jahre in seinen Gemälden befruchtend geblieben sind, durch die Villa d'Este mit ihren Myrten, Zypressen und Lorbeerhainen, die Wasserfälle von Tivoli, einzelne schöne Menschen dieser Gebirge, oder durch den Nemisee. Fast die ganze Reihe der Feuerbachschen Gemälde bei Schack ist Reminiszenz von diesen Tagen: die Frauen an den Brunnen, das Laub der immergrünen Bosketts, die steilen Felstreppen, die Kinder am Wasserfall oder am See. Und so fallen uns traurig und bedrückend, wenn wir aus so wenigem Sichvergönnen so viel edlen Reichtum werden sehen, immer wieder seine Worte ein, wie er in seinen besten Jahren durch die Armut gefesselt war und sich innerlich verzehren mußte durch das Mißverhältnis zwischen seinen Plänen und ihr.

Auf Begas' Anregung besuchte Feuerbach Böcklin in dessen Atelier. Es ist bei Böcklin die Zeit, da er seine großräumigen römisch-italienischen Landschaften mit kleiner lebender oder mythologischer Staffage soeben hinter sich läßt. Eben das Jahr jener Bekanntschaft ist das des ersten „eigentlichen" Böcklin, des „Pan im Schilf", dessen noch bedeutendere Wiederholung, gleich hinterher gemalt, in die Neue Pinakothek gekommen ist. In seiner Verkörperung des antiken Pangedankens, der Unhe[illegible] brütender heller Mittagsglut sah Feuerbach dieses zu den besten und stimmungsv[illegible] Böcklin zählende Bild, welches auch mit der zurückhaltenden Kraft in sein[illegible]



Abb. 60. Boccia spielende Kinder. 1872. (Vgl. Abb. 51.)
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

geeignet war, auf Feuerbach groß und ohne jeden Anlaß zum Widerspruch zu wirken. So stark, daß er ganz verstört zu Allgeyer zurückkam: „Ich muß von vorn beginnen!“ Doch nichts von Neid, auch nicht verschwiegenem; nur ein nachhaltiges, aufregendes Gefühl: so ein Künstler steckt im Elend, niemand weiß von ihm, niemand spricht von ihm!

Böcklin, der sich in Rom verheiratet hatte, suchte nach geordneten Verhältnissen, er kehrte deshalb noch im gleichen Jahre 1857 nach Basel zurück. An einem feuchten, regnerischen Novembertage geschah dieser Abschied; die Freunde vom Quartett, Feuerbach, Begas, Allgeyer, waren als die einzigen zur Stelle, als der Basler davonfuhr, an der Seite des Vetturin sitzend und eines seiner Kinder dicht eingehüllt im Arm. Sein letztes damaliges Wort an Feuerbach war eine Warnung vor Italien als einem Schicksalslande des echten Künstlers, und es ist doch für sie Beide das Land geworden, wo sie ihre Dauer gesucht haben.

Noch lange Zeit wirkte dieses kurze Miteinanderleben in Feuerbach nach. Die heftige künstlerische Erregung durch Böcklin milderte sich, um so nachhaltiger beschäftigten ihn die Existenzsorge und die Unbekanntheit des Mannes, dem er alles Seinige verwandt fühlte. Ohne einen Kreuzer, ruft er aus, kehrt er in die Heimat zurück, nach sieben römischen Jahren [illegible] (Wir wissen seitdem, diese Heimat ist ein kleinbürgerliches Vaterhaus, das ihn aus Ver[illegible]islosigkeit von sich weisen wird.) „Seine Bilder, Landschaften,

sind das, wohin mein Sinn geht in der Historie: Schönheit, Poesie, Tiefe und Glut der Farbe. Dabei ist er ein vollendeter Meister." So schreibt Feuerbach der Mutter. „Seit das Mitgefühl für das Schicksal eines anderen Künstlers mich so tief ergriffen hat, daß ich das eigene Pech, was ich doch bisher hatte, nicht der Rede wert halte, bin ich ein besserer Mensch geworden."

Von Anfang war er entschlossen, für Böcklin etwas zu tun, wo er nur könnte. Es sollte nicht länger übersehen bleiben, daß niemand anders als Feuerbach zu Böcklin



Abb. 61. Studie zum Gastmahl. (Alkibiades.) 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

nach Basel denjenigen Mann gesandt hat, der den großen Schweizer Künstler vielleicht, wenigstens nach der Meinung seiner eigenen Biographen, vor dem materiellen Untergang gerettet hat. Es ist berechtigt, solche Hinweise zu unterstreichen, weil sie nur quellenmäßig und gerecht sind einem Manne gegenüber, von dem, in letzter Linie auch nur wieder auf Gründen, die ihn ehren, manches Gute und Hohe in ganzer oder halber Verborgenheit geblieben ist, während aller mißdeutende Klatsch um ihn herum, alles Hörensagen von seinem Egoismus und Hochmut eine unverwüstliche Nachdauer von mündlichen Neuauflagen erleben zu wollen scheint, auch bei manchen, di[illegible] die Größe des Malers niemals haben verkennen wollen. Die Kunst, sich selber zu ins[illegible] ist freilich die letzte des Feuerbach gewesen. Er hat im Gegenteil es wah[illegible] ihn zu verkennen und ihm Übles anzuhängen, durch Fern[illegible]



Abb. 62. Gastmahl des Platon. Zweite Ausführung. 1873. Berliner Nationalgalerie. (Zu Seite 141.)

Unvorsichtigkeit und durch die Offenherzigkeit viel schlechter Laune; muß man doch auch die Selbstzeugnisse über ihn zuweilen mit der Psychologie des richtigeren Gutverstehens lesen, um denjenigen erst herauszuholen, der in Wirklichkeit war und eben deshalb nicht so an der Oberfläche liegen mochte.

Im Jahre 1858 besuchte Feuerbach ein gebürtiger Hannoveraner, Konsul Wedekind, weil er ein Bild von ihm auf der Ausstellung in Rom gesehen hatte. Diesem, seinem eigenen Besteller, legte Feuerbach dringend das Schicksal seines Freundes, des Meisters Böcklin in Basel, ans Herz. Nach entsprechender Frist erhielt er denn auch die Mitteilung — man vergleiche über den ganzen Vorgang den Brief Feuerbachs an die Mutter vom 17. Mai 1858 —, daß Wedekind seinen Schwager beredet habe, drei Bilder Böcklins ungesehen zu kaufen, selber aber diesen mit nach Hannover nehme, wo er ihn einen Saal al fresco ausmalen lassen wolle. „Siehst Du, das nehme ich für Noblesse," sagt ohne jeden Gedanken an das eigene Interesse Feuerbach, dem es genug war, ein Bild an denselben Mann verkauft zu haben. Es sind die fünf mächtigen Bilder Böcklins geworden, die die Beziehungen des Menschen zum Feuer enthalten und wovon zwei in der Böcklinmonographie Ostinis (Velhagen und Klasing) abgebildet sind. Ganz gefallen haben sie allerdings Wedekind nicht und der Lohn war gering. Immerhin, es hatte Böcklin über eine schwerste Lebenskrisis, die väterliche Verstoßung, hinweggeholfen. Der Basler Maler selber scheint nie erfahren zu haben, wer in erster Linie ihm diese Wedekindsche Beziehung vermittelt hatte.

Inzwischen hatte Feuerbach selber einen anderweitigen Besteller gefunden. Dies war der seit langen Jahren in Rom lebende deutsche Musiker v. Landsberg, dessen Haus einen Mittelpunkt für die künstlerische und ansehnlichere Fremdenwelt bildete. Ein Mann von Neigung und Geschmack auch für die bildende Kunst, und zwar so ausreichend, daß er Feuerbachs werdende Größe vollkommen zu würdigen imstande war; denn wie er alsbald einen Studienkopf von diesem für dreißig Scudi erwarb, äußerte er sehr unbefangen, nach Feuerbachs Tode werde das Bild wohl tausend Scudi wert sein. Wiederum hatte Allgeyers Verkehr bei Landsberg auch Feuerbach dahin gezogen, der in seiner doppelten Eigenschaft, als Künstler und hoher Tenor, sehr willkommen war. Landsberg ersah sich aus Feuerbachs Handzeichnungen einen Spaziergang, wonach er ein Gemälde ausgeführt wünschte: fünf durch eine Abendlandschaft wandelnde Frauengestalten, welche einer in ihrer Mitte schreitenden männlichen Figur zuhören. Ein Entwurf, der zu den aus Venedig mitgebrachten gehörte. Landsberg wünschte aber anstatt jenes untypischen Mannes eine historische Persönlichkeit. Und so trat an die Stelle natürlich genug Dante, der damals Feuerbachs Gedankenwelt erfüllte. Auf diese Weise ist, äußerlich gesehen, das wundervolle Bild entstanden, das schließlich von dem Großherzog von Baden gekauft worden ist und das heute einen Stolz der Karlsruher Galerie bildet: „Dante und die edlen Frauen von Ravenna" (Abb. 13). Daraus, daß es für die Privatwohnung Landsbergs bestimmt war, erklärt sich das Format, das Verbleiben unter Lebensgröße, welches für Feuerbach an sich eine unliebe Konzession war.

Künstlerisch betrachtet ist es eigen genug, eine solche Entstehungsgeschichte des Gemäldes zu erfahren, welches so, wie es fertig geworden ist, den Stempel trägt, als ob es nur aus der Idee allein ganz so hätte entstehen können und müssen. Aus der Idee: die vornehme Gestalt des exilierten Dichters inmitten edler weiblicher Verehrung zu zeigen, einen Nachmittagglanz von Trost und Versöhnung über das Leben des großen Florentiners zu breiten, wobei sich dann nebenbei und heimlich auch so viel eigenes Feuerbachsches Leiden in Überwindung und Verklärung löst. Ein Trost geht von diesem Bilde, der sich auf jedes andere Seelenleben befreiend mitteilen muß, eine Erhebung, die nicht erst aus dem Gegenstand, sondern viel tiefer schon aus der edlen Macht seiner Farbe herkommt und aus dem Rhythmus, der über die Häupter der schreitenden Figuren hinflutet; also aus der reinen und hohen Kraft des ästhetischen Wohltatempfangens, das dann auch durch alles Konkrete, voran die Gestalt und die Wendung Dantes, neue einzelne Mehrung empfängt. Es ist auch in Wirklichkeit, wie hier, so in anderen Fällen, die erreichte und stark gewordene Idee, die solche Bilder in ihrer



Abb. 63. Studie für das Gastmahl. (Begleiterin des Alkibiades.) 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 142.)

Vollendung und Einheit erschafft; wir empfinden dies um so sicherer, als die gleiche Wirkung so sehr weit zurückbleibt, wenn in anderen Werken — man denke an das dem Dante verwandte Ariostbild — keine solche Idee zum vorherigen Abschluß und zur Überzeugung gelangt. Das schließt nicht aus, daß äußere Zufälligkeiten, wie namentlich bezeichnend die weiter zu erwähnende bei der „Pietà“, zum Kristallisationskern für das geistige Entstehen eines großen und einheitlichen Werkinhaltes werden. Bei verschiedenen Gemälden Feuerbachs haben wir die Belege dieser Gesamtreihenfolge: gelegentliche Wahrnehmung, die eine umfassende künstlerische Empfindung auslöst und von dieser zur geschlossenen Idee führt, die die Form in allen Teilen bestimmt.

Es war ein frohes und glückverheißendes Schaffen für dieses Dantebild. Ein Mann wollte es haben, der etwas verstand, und in seinem Hause würde es von vielen nach Rom kommenden Leuten gesehen werden, die für die Würdigung Feuerbachs etwas bedeuten konnten, bis zu König Max von Bayern hinauf, vor dem die musikalischen Freunde des Landsbergischen Hauses bei Gelegenheit einen Akt der Gluckschen „Alceste“ sangen. Wie hier in dem Dantebilde der gestillte Schmerz, die Hoffnung und junge Freudigkeit des Künstlers eine der erreichten Fertigkeit entsprechende Vollendung hervorbringen, so ist es auch später immer die Beruhigung, aber nunmehr die aus der Überwindung der äußeren Hoffnungen, dem Zurückziehen auf sich selbst nach tiefsten Opferschmerzen erkämpfte, die die vermehrte Sicherheit des Meisters zu ihren höchsten Werken, in den Jahren um 1870, emporträgt. — Aber er hätte nicht er selber sein müssen, um nicht wieder Unglück zu haben und ihm durch eigenes Tun den Weg zu sich leicht zu machen: dieser Anselm Feuerbach, von dem sogar ein J. V. Scheffel äußern konnte, daß er nun einmal alles andere als praktisch und weltkundig sei. Feuerbachs solides, absolut pflichtgemäßes Verfahren, dem wir die vollkommen gute Erhaltung seiner Bilder verdanken, neben welchen manche hochgerühmte Werke von Zeitgenossen heute als traurige Ruinen stehen, nämlich sein Verfahren, sie nach der Untermalung vier bis sechs Wochen gründlich trocknen zu lassen, verzögerte die Fertigstellung und Ablieferung des Dante, an welchem er mit so außerordentlicher Hingabe arbeitete. Unter der Zeit reiste Landsberg ab, blieb schließlich den ganzen Winter auf 1858 in Deutschland, und Feuerbach hörte nichts von ihm, da er nichts tat, etwas zu hören oder von sich hören zu lassen. Dazu hatte es nicht an eifersüchtigen Leuten gefehlt, die dazwischen redeten, und so kam denn auf beiden Seiten allerlei Deutung und Argwohn in das Verhältnis zwischen ihm und Landsberg hinein, bei Feuerbach gesteigert durch Erlebnisse und Überreizungen anderer Art. Seit etwa Neujahr 1858 war es nicht mehr möglich für ihn, in den Künstlerverein zu gehen; tief verbittert und leidend sah er ringsum nur Neider und Hasser, sah auch Landsberg, wir erkennen nicht genau, mit welchem Maß von Recht, nur durch die Brille seiner tiefen Verstimmungen, mißgönnte ihm das schöne Bild, hatte keinen sehnlicheren Wunsch, als dasselbe zurückbekommen und durch Abzahlung der erhaltenen Vorschüsse auslösen zu können. Landsberg kehrte im Februar 1858 zurück, aber anstatt zu Aufklärung und Wiederannäherung kam es wirklich dazu, daß Feuerbach sich seinen Dante zurück erwarb, wozu ihm die Geldhilfe Scheffels die Möglichkeit gegeben hatte. Landsberg blieb verletzt oder ward es hierdurch jedenfalls, Feuerbach nennt ihn seitdem seinen schlimmsten Feind. Wie von einem lastenden Alb auf seiner Seele hatte er aufgeatmet nach der Lösung der Verpflichtung gegen ihn. Nun würde ihm der Dante, der ihm wieder gehörte, helfen: das Bild sollte ausgestellt werden, es mußte überzeugen.

Kaum bemerkt jemand, wie wenige Personen sich in diesem Gemälde wiederholen; durch die innere Einheit und Harmonie des Bildes erscheint auch das nur wieder [illegible]
eine Selbstverständlichkeit. Feuerbach hatte erstlich, wie gesagt, kein Geld für [illegible]
Und zweitens war es doch nicht bloß so, daß er aus der Not eine T[illegible]
ihm widerstrebten die für jeden zu habenden Berufspersonen, er [illegible]
immer glücklich, daß er seine Modelle für sich, daß kein anderer sie-h[illegible]
sie ihm wertvoll genug, von ihrer individuellen Erscheinung her die [illegible]



Abb. 64. Studie zur Amazonenschlacht. 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 148.)

gestaltenden Vorstellung zu gewinnen. Es gehört unbedingt zu seiner künstlerischen Psychologie, daß ihm die lebenden Urbilder, von denen her er seine Gestalten schuf, nicht gemein und auch nicht gleichgültig sein durften. — In den edlen Frauen des Dantebildes wiederholt sich, von rechts nach links gezählt, in der ersten, zweiten und vierten weiblichen Gestalt immer dasselbe lebende Vorbild. Es war die Tochter der im Erdgeschoß von Feuerbachs und Allgeyers Behausung wohnenden Leute, welche als Drapierungs- und Kopfmodell benützen zu dürfen Feuerbach von ihr und den Eltern erlangte. Die zwei anderen Figuren sind nach einem blutjungen Ciocciarenmädchen geschaffen, das soeben nach Rom gekommen war und sehr bald, aus den gesagten Gründen, für Feuerbach unmöglich wurde.

Das Dantebild war die erste größere und nunmehr ganz tadelfreie Komposition jener in das Edelste vereinfachenden Richtung in dem Künstler, die sich in Venedig erstmals in der „Poesie“ ihren Ausdruck gesucht hatte. Es wurde in Rom ausgestellt, erregte großes Aufsehen, ein Italiener machte Verse darüber, da ja ihre Bildungsbetätigung nach außen in Thesen und Versen sich so wohlgefällig mit Dante tut. Der alte Cornelius, der damals (bis 1869) in Rom lebte und dem Feuerbach, trotz längst aufbewahrter Empfehlungen, sich erst auf dieses Bild hin zu nähern den Stolz hatte, kam ihm auf das freundlichste entgegen, sagte ihm allerlei gute Dinge und Ratschläge; die vereinsamenden Säulen des Nazarenertums erkannten in dem Adel dieses Bildes etwas, das von ihrer Art sei, und übersahen gerne, daß es aus so viel stärkerer Tiefe herkam, sie suchten nunmehr Feuerbach zur Verstärkung an sich heranzuziehen. Nur verkauft wurde der Dante nicht. Freilich schätzte Feuerbach sich ein; von den 3000 [illegible] er forderte, abzulassen, wie die Mutter riet, wollte er nicht über sich br[illegible]



Abb. 65. Amazonenstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 143.)

darben, als sein Bestes unter dem Werte wegschlagen. Alles andere, nur dies nicht. Und so wirbelt die Geldnot ihn wieder in allen schrecklichen Entschlüssen um, die zugleich Sanguinismen sind: auf größere Bilder nun vorläufig zu verzichten, nach Deutschland zu gehen, Porträts und landläufige Bestellungen zu malen, dann eines Tages wieder nach Rom zurückzukommen, mit aufgesparten Geldern, und endlich er selber zu sein.

Eben auf das Dantebild hin kam auch der schon erwähnte Konsul Wedekind zu ihm. Der Dante war ihm zu teuer, aber er bestellte das Kinderständchen, welches 1858 angefangen worden war.

Diese Kinderbilder Feuerbachs, die zu seinen reizvollsten und vollendetsten gehören, hängen zunächst wieder mit der Geld- und Modellnot seiner römischen Frühzeit zusammen. Aber dann doch auch mit etwas sehr viel wesentlicherem: mit der uns schon bekannten Vorliebe, die er seit früh für das Kind als künstlerischen Gegenstand hatte. Er verlangte sehnlich nach Gelegenheit zu fortwährendem Beobachten, vertrautestem Eindringen in die Natur bis zu ihrer vollkommenen Beherrschung durch das souverän gewordene Gedächtnis. Man kann in dieser Beziehung Allgeyers Worte herübernehmen: „Feuerbach war sich längst darüber klar, daß das, was wir gemeinhin Phantasie nennen,



Abb. 66. Studie zur Amazonenschlacht. 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 143.)

in nichts anderem bestehe, als in dem größeren oder geringeren Vorrat von Anschauungseindrücken — Einbildungen, wie es die Sprache tiefsinnig bezeichnet —, die sich im Gedächtnis mit den Jahren aufspeichern, deren Genesis wir nur nicht immer zu verfolgen und nachzuweisen imstande sind. Die künstlerische Phantasie bestand für ihn nur in dem besonderen Vermögen der leichteren, rascheren, lebhafteren und andauernden Art der Aufnahme solcher Eindrücke, verbunden mit der Fähigkeit, auf Grund be-



Abb. 67. Studie zur Amazonenschlacht (nicht verwertet).
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 143.)

wußter Wahl aus ihrer bunten Masse einzelnes herauszugreifen, in der Vorstellung festzuhalten und so das von außen her Eingebildete vermittelst Übung schließlich nachbilden zu können." Unmittelbarkeit einer unverquälten Natur in seinen Menschen gab eben Italien. Und es gab sie Feuerbach am erreichbarsten durch das Kind. Er las zwei kleine verfügbare Buben von der Straße auf, nahm sie ins Atelier, gab ihnen zu essen, ließ sie ganze oder halbe Tage da ihr Wesen treiben, schaute zu, studierte und zeichnete. So lernte er an ihnen weit über das hinaus, was das übliche Modell zu geben vermag. An diesen Kindern hat er über alle Modellpose hinaus das Leben, die ungezwungene Bewegung, das ganze Eigenwesen einer Natur für sich eingeheimst (Abb. 14 bis 20). Diese Kinder gaben ihm, dem die Mittel nicht dalagen und dem sie, wie anderen bekannt



Abb. 68. Amazonenkopf, Studie. 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 143.)

Künstlern, kein Konrad Fiedler schenkte, erstmals das letzte Intimwerden mit dem Menschen, die volle Herrschaft über das lebendige Leben. So ist es zu verstehen, wenn er das unverbildete, in Luft und Licht erwachsende römische Kind in jenen Tagen „den Keim zu allem Edlen und Großen in der Kunst" zu nennen liebt. Siebenundfünfzig Studien des Jahres 1858 nach jenen zwei nackten Kindern führt das Verzeichnis seiner Werke auf, in ihnen vollzieht sich dieses Erhaschen bis in die letzte Flüchtigkeit hinein, dieses



Abb. 69. Studien zur Amazonenschlacht. (Die obere im Mittelgrund des Gemäldes verwertet.) Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 143.)

vollkommene Zueigenmachen. Über solchem Material vermögen die Kindergemälde, die von da ab entstehen, sich von aller Konventionalität zu lösen, bedingt sich die leichte Selbstverständlichkeit und Freiheit ihres Gestaltens. In diesen Bildern ist er der absolute Herr seines Wollens und Könnens geworden und erweist er sich als der nunmehr Befähigte, aus dem Moment der Idee, die ein Werk entstehen lassen will, auch die mühelose, köstliche Komposition und Ausführung hinzuschreiben. Wir geben von diesen so entstandenen Kindergemälden die balgenden Buben wieder (Abb. 19) und eines der Kinderständchen (Abb. 18). Aber auch in der Schackschen Periode und über sie hinaus (vgl. Abb. 32 und 60) werden uns diese Kinder wiederkehren.

Vollendung und Einheit erschafft; wir empfinden dies um so sicherer, als die gleiche Wirkung so sehr weit zurückbleibt, wenn in anderen Werken — man denke an das dem Dante verwandte Ariostbild — keine solche Idee zum vorherigen Abschluß und zur Überzeugung gelangt. Das schließt nicht aus, daß äußere Zufälligkeiten, wie namentlich bezeichnend die weiter zu erwähnende bei der „Pietà", zum Kristallisationskern für das geistige Entstehen eines großen und einheitlichen Werkinhaltes werden. Bei verschiedenen Gemälden Feuerbachs haben wir die Belege dieser Gesamtreihenfolge: gelegentliche Wahrnehmung, die eine umfassende künstlerische Empfindung auslöst und von dieser zur geschlossenen Idee führt, die die Form in allen Teilen bestimmt.

Es war ein frohes und glückverheißendes Schaffen für dieses Dantebild. Ein Mann wollte es haben, der etwas verstand, und in seinem Hause würde es von vielen nach Rom kommenden Leuten gesehen werden, die für die Würdigung Feuerbachs etwas bedeuten konnten, bis zu König Max von Bayern hinauf, vor dem die musikalischen Freunde des Landsbergischen Hauses bei Gelegenheit einen Akt der Gluckschen „Alceste" sangen. Wie hier in dem Dantebilde der gestillte Schmerz, die Hoffnung und junge Freudigkeit des Künstlers eine der erreichten Fertigkeit entsprechende Vollendung hervorbringen, so ist es auch später immer die Beruhigung, aber nunmehr die aus der Überwindung der äußeren Hoffnungen, dem Zurückziehen auf sich selbst nach tiefsten Opferschmerzen erkämpfte, die die vermehrte Sicherheit des Meisters zu ihren höchsten Werken, in den Jahren um 1870, emporträgt. — Aber er hätte nicht er selber sein müssen, um nicht wieder Unglück zu haben und ihm durch eigenes Tun den Weg zu sich leicht zu machen: dieser Anselm Feuerbach, von dem sogar ein J. V. Scheffel äußern konnte, daß er nun einmal alles andere als praktisch und weltkundig sei. Feuerbachs solides, absolut pflichtgemäßes Verfahren, dem wir die vollkommen gute Erhaltung seiner Bilder verdanken, neben welchen manche hochgerühmte Werke von Zeitgenossen heute als traurige Ruinen stehen, nämlich sein Verfahren, sie nach der Untermalung vier bis sechs Wochen gründlich trocknen zu lassen, verzögerte die Fertigstellung und Ablieferung des Dante, an welchem er mit so außerordentlicher Hingabe arbeitete. Unter der Zeit reiste Landsberg ab, blieb schließlich den ganzen Winter auf 1858 in Deutschland, und Feuerbach hörte nichts von ihm, da er nichts tat, etwas zu hören oder von sich hören zu lassen. Dazu hatte es nicht an eifersüchtigen Leuten gefehlt, die dazwischen redeten, und so kam denn auf beiden Seiten allerlei Deutung und Argwohn in das Verhältnis zwischen ihm und Landsberg hinein, bei Feuerbach gesteigert durch Erlebnisse und Überreizungen anderer Art. Seit etwa Neujahr 1858 war es nicht mehr möglich für ihn, in den Künstlerverein zu gehen; tief verbittert und leidend sah er ringsum nur Neider und Hasser, sah auch Landsberg, wir erkennen nicht genau, mit welchem Maß von Recht, nur durch die Brille seiner tiefen Verstimmungen, mißgönnte ihm das schöne Bild, hatte keinen sehnlicheren Wunsch, als dasselbe zurückbekommen und durch Abzahlung der erhaltenen Vorschüsse auslösen zu können. Landsberg kehrte im Februar 1858 zurück, aber anstatt zu Aufklärung und Wiederannäherung kam es wirklich dazu, daß Feuerbach sich seinen Dante zurück erwarb, wozu ihm die Geldhilfe Scheffels die Möglichkeit gegeben hatte. Landsberg blieb verletzt oder ward es hierdurch jedenfalls, Feuerbach nennt ihn seitdem seinen schlimmsten Feind. Wie von einem lastenden Alb auf seiner Seele hatte er aufgeatmet nach der Lösung der Verpflichtung gegen ihn. Nun würde ihm der Dante, der ihm wieder gehörte, helfen: das Bild sollte ausgestellt werden, es mußte überzeugen.

Kaum bemerkt jemand, wie wenige Personen sich in diesem Gemälde wiederholen; durch die innere Einheit und Harmonie des Bildes erscheint auch das nur wieder wie eine Selbstverständlichkeit. Feuerbach hatte erstlich, wie gesagt, kein Geld für Modelle. Und zweitens war es doch nicht bloß so, daß er aus der Not eine Tugend machte; ihm widerstrebten die für jeden zu habenden Berufspersonen, er pries sich auch später immer glücklich, daß er seine Modelle für sich, daß kein anderer sie habe, nur so allein waren sie ihm wertvoll genug, von ihrer individuellen Erscheinung her die Höhe seiner aus ihnen



Abb. 64. Studie zur Amazonenschlacht. 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 148.)

gestaltenden Vorstellung zu gewinnen. Es gehört unbedingt zu seiner künstlerischen Psychologie, daß ihm die lebenden Urbilder, von denen her er seine Gestalten schuf, nicht gemein und auch nicht gleichgültig sein durften. — In den edlen Frauen des Dantebildes wiederholt sich, von rechts nach links gezählt, in der ersten, zweiten und vierten weiblichen Gestalt immer dasselbe lebende Vorbild. Es war die Tochter der im Erdgeschoß von Feuerbachs und Allgeyers Behausung wohnenden Leute, welche als Drapierungs- und Kopfmodell benützen zu dürfen Feuerbach von ihr und den Eltern erlangte. Die zwei anderen Figuren sind nach einem blutjungen Ciocciarenmädchen geschaffen, das soeben nach Rom gekommen war und sehr bald, aus den gesagten Gründen, für Feuerbach unmöglich wurde.

Das Dantebild war die erste größere und nunmehr ganz tadelfreie Komposition jener in das Edelste vereinfachenden Richtung in dem Künstler, die sich in Venedig erstmals in der „Poesie“ ihren Ausdruck gesucht hatte. Es wurde in Rom ausgestellt, erregte großes Aufsehen, ein Italiener machte Verse darüber, da ja ihre Bildungsbetätigung nach außen in Thesen und Versen sich so wohlgefällig mit Dante tut. Der alte Cornelius, der damals (bis 1869) in Rom lebte und dem Feuerbach, trotz längst aufbewahrter Empfehlungen, sich erst auf dieses Bild hin zu nähern den Stolz hatte, kam ihm auf das freundlichste entgegen, sagte ihm allerlei gute Dinge und Ratschläge; die vereinsamenden Säulen des Nazarenertums erkannten in dem Adel dieses Bildes etwas, das von ihrer Art sei, und übersahen gerne, daß es aus so viel stärkerer Tiefe herkam, sie suchten nunmehr Feuerbach zur Verstärkung an sich heranzuziehen. Nur verkauft wurde der Dante nicht. Freilich schätzte Feuerbach sich ein; von den 3000 Gulden, [illegible] er forderte, abzulassen, wie die Mutter riet, wollte er nicht über sich [illegible]



Abb. 65. Amazonenstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 143.)

darben, als sein Bestes unter dem Werte wegschlagen. Alles andere, nur dies nicht. Und so wirbelt die Geldnot ihn wieder in allen schrecklichen Entschlüssen um, die zugleich Sanguinismen sind: auf größere Bilder nun vorläufig zu verzichten, nach Deutschland zu gehen, Porträts und landläufige Bestellungen zu malen, dann eines Tages wieder nach Rom zurückzukommen, mit aufgesparten Geldern, und endlich er selber zu sein.

Eben auf das Dantebild hin kam auch der schon erwähnte Konsul Wedekind zu ihm. Der Dante war ihm zu teuer, aber er bestellte das Kinderständchen, welches 1858 angefangen worden war.

Diese Kinderbilder Feuerbachs, die zu seinen reizvollsten und vollendetsten gehören, hängen zunächst wieder mit der Geld- und Modellnot seiner römischen Frühzeit zusammen. Aber dann doch auch mit etwas sehr viel wesentlicherem: mit der uns schon bekannten Vorliebe, die er seit früh für das Kind als künstlerischen Gegenstand hatte. Er verlangte sehnlich nach Gelegenheit zu fortwährendem Beobachten, vertrautestem Eindringen in die Natur bis zu ihrer vollkommenen Beherrschung durch das souverän gewordene Gedächtnis. Man kann in dieser Beziehung Allgeyers Worte herübernehmen: „Feuerbach war sich längst darüber klar, daß das, was wir gemeinhin Phantasie nennen,



Abb. 66. Studie zur Amazonenschlacht. 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 143.)

in nichts anderem bestehe, als in dem größeren oder geringeren Vorrat von Anschauungseindrücken — Einbildungen, wie es die Sprache tiefsinnig bezeichnet —, die sich im Gedächtnis mit den Jahren aufspeichern, deren Genesis wir nur nicht immer zu verfolgen und nachzuweisen imstande sind. Die künstlerische Phantasie bestand für ihn nur in dem besonderen Vermögen der leichteren, rascheren, lebhafteren und andauernden Art der Aufnahme solcher Eindrücke, verbunden mit der Fähigkeit, auf Grund be-



Abb. 67. Studie zur Amazonenschlacht (nicht verwertet).
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 143.)

wußter Wahl aus ihrer bunten Masse einzelnes herauszugreifen, in der Vorstellung festzuhalten und so das von außen her Eingebildete vermittelst Übung schließlich nachbilden zu können." Unmittelbarkeit einer unverquälten Natur in seinen Menschen gab eben Italien. Und es gab sie Feuerbach am erreichbarsten durch das Kind. Er las zwei kleine verfügbare Buben von der Straße auf, nahm sie ins Atelier, gab ihnen zu essen, ließ sie ganze oder halbe Tage da ihr Wesen treiben, schaute zu, studierte und zeichnete. So lernte er an ihnen weit über das hinaus, was das übliche Modell zu geben vermag. An diesen Kindern hat er über alle Modellpose hinaus das Leben, die ungezwungene Bewegung, das ganze Eigenwesen einer Natur für sich eingeheimst (Abb. 14 bis 20). Diese Kinder gaben ihm, dem die Mittel nicht dalagen und dem sie, wie anderen bekannten



Abb. 68. Amazonenkopf, Studie. 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 143.)

Künstlern, kein Konrad Fiedler schenkte, erstmals das letzte Intimwerden mit dem Menschen, die volle Herrschaft über das lebendige Leben. So ist es zu verstehen, wenn er das unverbildete, in Luft und Licht erwachsende römische Kind in jenen Tagen „den Keim zu allem Edlen und Großen in der Kunst“ zu nennen liebt. Siebenundfünfzig Studien des Jahres 1858 nach jenen zwei nackten Kindern führt das Verzeichnis seiner Werke auf, in ihnen vollzieht sich dieses Erhaschen bis in die letzte Flüchtigkeit hinein, dieses



Abb. 69. Studien zur Amazonenschlacht. (Die obere im Mittelgrund des Gemäldes verwertet.)
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 143.)

vollkommene Zueigenmachen. Über solchem Material vermögen die Kindergemälde, die von da ab entstehen, sich von aller Konventionalität zu lösen, bedingt sich die leichte Selbstverständlichkeit und Freiheit ihres Gestaltens. In diesen Bildern ist er der absolute Herr seines Wollens und Könnens geworden und erweist er sich als der nunmehr Befähigte, aus dem Moment der Idee, die ein Werk entstehen lassen will, auch die mühelose, köstliche Komposition und Ausführung hinzuschreiben. Wir geben von diesen so entstandenen Kindergemälden die balgenden Buben wieder (Abb. 19) und eines der Kinderständchen (Abb. 18). Aber auch in der Schackschen Periode und über sie hinaus (vgl. Abb. 32 und 60) werden uns diese Kinder wiederkehren.

Unter der Zeit war das Dantebild in Deutschland auf Reisen. Wieder erfreute den Urheber des Werkes und seine Mutter eine Kritik in der Nationalzeitung von Titus Ullrich, als Ermutigung in dem qualvollen Harren dieser Zeit, da das unter nicht leicht getragenen Umständen ausgelöste, in Rom gelobte Bild mit allen Hoffnungen und der ganzen Zuversicht des jungen Künstlers befrachtet worden war. Aber es bleibt auch der einzige wohltuende Zuspruch. Es ist doch mit den Deutschen nichts, sie verstehen's einfach nicht, das wird dann begreiflich genug der Inhalt der Briefe, der Niederschlag



Abb. 70. Studie zur Amazonenschlacht.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 143)

der dem Gemälde nachlauschenden Gedanken, die so stolz gewesen waren. Er möchte dasselbe nun nach Paris schicken; sonst bekommt es am Ende noch in Deutschland eine untergeordnete Auszeichnung. Es könnte besser gemalt sein, sagt er jetzt, aus dem heraus, was wieder an den Buben hinzugewonnen ist: aber die Komposition des Dante ist für das Schicksal eines beiläufigen Lobes der deutschen Maßgeblichen denn doch zu vollendet. Also nach Paris, an das nun auch die persönlichen Erinnerungen flüchtig und eigen umschleiert über dem römischen Bilde erwachen. „Der Kummer, den einen ein Kunstwerk kostet, die Schmerzen werden, Gott sei gedankt, bei der Beurteilung nicht in Anschlag



Abb. 71. Amazonenschlacht. 1873. Städtische Gemäldesammlung in Nürnberg. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 143.)

gebracht. Und wenn ich der Pariser Grisetten gedenke, so ist ein so feiner Sinn in dem Bilde, wie ihn wenige haben werden, vielleicht zu zart für einen öffentlichen Markt."

Natürlich hatte er wieder persönliches Mißgeschick mit dem Pariser Plan. Infolge der Ereignisse dieses Jahres 1859 — des Krieges Frankreichs und Sardiniens gegen Österreich — kam das Bild auf der Eisenbahn nicht voran, gelangte erst nach der Eröffnung in die Pariser Ausstellung, stand gar nicht mehr im Katalog, wurde schlecht aufgehängt; niemand kümmerte sich darum. Wieder mußte im Buche der Hoffnung ein Kapitel einfach ausgestrichen werden.

Von da kam der Dante nach Karlsruhe. Dort war inzwischen Karl Lessing Galeriedirektor und die maßgebendste Persönlichkeit in Kunstsachen geworden. Feuerbach und seine Freunde haben immer angenommen, Lessing habe ihm nicht verziehen, daß er in Düsseldorf nichts hatte lernen können. So liegt dies wohl nicht; es war sachlicher, wenn er zwar Feuerbachs großes Talent anerkannte, aber von seiner Kunst nicht viel hielt. Lessing war eine im Grunde einfache Natur, und insbesondere die Wertschätzung seiner Person und seines Urteils durch den Großherzog beruhte darauf, daß er niemals persönliche Zwecke durch den Landesherrn betrieb. Was ihm widerstrebte, waren die Koloristen der belgisch-französischen Art und wiederum alle Anlehnungen des Kunstgefühls an die alten Meister, soweit er sie archaisierend verspürte oder zu verspüren glaubte. Unter diese Gesichtspunkte fiel für ihn das Dantebild. — Bei dessen Ausstellung in Karlsruhe war das wesentliche Motiv, daß auf einen Ankauf durch den Großherzog gehofft wurde, der aber zu dieser Zeit auf der Mainau war. Großherzog Friedrich war nach wie vor gewillt, etwas Erhebliches für Feuerbach zu tun. Das Bild erschien zwar etwas teuer, überhaupt wollte er lieber ein erst zu malendes Werk von sich aus bei Feuerbach bestellen. Inzwischen bildete sich das Urteil Karlsruhes. Und zwar so, daß der frühere Geheime Kabinettsekretär, jetzige Hoffinanzrat Kreidel — unliebsamen Angedenkens aus der Zeit des Karlsruher Aufenthaltes Feuerbachs und des venezianischen Stipendiums — der Frau Feuerbach schonend nach Heidelberg schrieb, daß bisher noch nicht „in ähnlicher Weise die Kritik, und zwar die berufene Kritik, so weit auseinander gegangen wäre, wie bei dem Dantebild"; Frau Hofrat Feuerbach möge sich um ein sachliches Urteil an die berufensten Meister, die Herren Schirmer und Lessing, wenden. Lessings Gutachten aber hatte das Bild durchaus abgelehnt, als ungeeignet für einen etwaigen Platz in der Galerie. Um es kurz zu machen, der gütige Großherzog kaufte schließlich das Bild zum vollen Preise für seine Privatgemächer. Feuerbach hat dies der Mutter, einer von ihr erbetenen Audienz, verdankt, und auch, daß er niemals hat zu erfahren brauchen, wie sie diesen Abschluß herbeigeführt hatte. Seine Selbstachtung konnte also bestehen, die ganze Angelegenheit ihm in künstlerische Anerkennung und Aufrichtung gelöst erscheinen. Wie glücklich schreibt er: „Der Großherzog hat endlich selbständig gehandelt. Ich habe es immer gedacht, er läßt den Feuerbach nicht fallen." Als später der Name Feuerbach der Nachsicht entrückte, ist das Bild dann doch in die Galerie überwiesen worden.

Seit Ende 1857 hatte Feuerbach ein schönes Atelier, das er verhältnismäßig billig hatte haben können; obwohl dicht am Corso gelegen, hatte es den Blick in einen stillen Garten. Er beschäftigte sich nun wieder mit der Amazonenschlacht, sowohl in neuen Entwürfen, wie in Figurenstudien, für die er ein Modell von mächtigem Wuchs zur Verfügung hatte. So sehen wir durch die Jahre hindurch den einstigen Knabenplan der Germanenschlacht immer wieder auftreten und verfolgen die Übergänge, womit das Gemälde in ihm weiter wächst. Mit langsamem und gelassenem Werden; die Amazonenschlacht bleibt immer das noch Hinausliegende, die terminlose Beschäftigung erübrigter Zeit. Im März 1860 spricht er wieder davon, wie er den alten Plan jetzt vor sich sieht: „In weiter, abendlicher Campagna, mit Meereshorizont und wolkigem Himmel; ein wildes Plänkeln, Streiten, Stürzen; wild entfesselte Leidenschaft, die gemildert wird durch eine vollendete Farbe und wo ich streben will, die plastische Formenschönheit in den verschiedensten Stellungen auszudrücken." Durch diese Briefstelle gesellt sich zu den künstlerischen das neue in Worten gesprochene Dokument, wie einheitlich stark und

gerade die Linie dieses Plans durch sein ganzes Leben läuft; wie andere ja auch, aber sie als die vom frühesten her dauernde und trotz der Änderung des Themas als die eigenartig stabilste. Aber er darf sich dem Werke jetzt noch nicht hingeben; vorderhand gilt es, die Sorgen zu bannen, die Existenz zu sichern, dann endlich die Arme frei zu bekommen.

Man will ihm helfen. Die Möglichkeiten, welche den Namen **Weimar** tragen, treten



Abb. 72. Gewandstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

erstmals auf. Der dortige Großherzog Karl Alexander hat in Scheffel den Dichter gefunden, der die poetisch-historische Begleitmelodie zu der Restaurierung der Wartburg schaffen, den Lieder- und Aventiurenhof der alten Landgrafen im dichterischen Bilde wiedererstehen lassen soll. Eben von dieser geplanten großen Scheffelschen Dichtung aus der höfischen Periode sind die gewordenen Fragmente der „Juniperus“, der an sich älter ist, aus Donaueschingen stammt, aber den Scheffel als Einleitung, als episches Vorspiel verwenden wollte, und die freien Minnes[illegible]dichtungen des Buches „Frau Aventiure“. Der Großherzog hat aber noch anderes [illegible]imar wird eine Kunstschule entstehen, Scheffel denkt nun

sogleich an Feuerbach, gibt sich in mehrfachen Anregungen und Einreichungen die größte Mühe darum. Feuerbach schreibt (1859) in diesen Zusammenhängen: „Scheffels Güte beschämt mich. Ich will ihn fragen, ob es nicht unpassend wäre, den Großherzog von Weimar um die Erlaubnis zu bitten, beide neueste Produkte ihm vorführen zu dürfen." Gemeint sind die „balgenden Buben" (Abb. 19) und ein zweites „Kinderständchen", welche durchaus als Pendants gedacht waren und deren spätere Auseinanderreißung — nach Karlsruhe in Privatbesitz und nach St. Gallen — Feuerbach aufs äußerste geschmerzt hat. „Aber erst in zwei Monaten, da ich die Riesenarbeit nicht eher zwingen kann. Doch wird der liebe Scheffel mich belehren, dessen richtiger Takt einzig in der Liebe zu mir und dem Verständnis meiner Kunst liegt. Ich habe ein solches Vertrauen zu ihm, daß wenn er sagt: ‚Feuerbach, Sie sind ein Esel,' so würde ich ihm antworten, daß mir der Vorwurf zwar etwas unerwartet komme, ich mir's aber ernstlich überlegen wolle, was Wahres daran sei." Wir spüren doch schon hier und werden es immer spüren: Akademieprofessor zu werden hat Feuerbach keine rechte Lust. Er möchte in Rom bleiben und Käufer, Besteller haben, die ihn aus der Misère reißen, ihn in seinen Plänen frei machen; das wäre die ganz erwünschte Hilfe, alles übrige ist bloßer Notausweg und lediglich eine andere Form des Gefesseltbleibens.

Durch die Kinder ist er so sicher geworden. Mit welchem innerlichen Vergnügen teilt er der Mutter das Diktum des ehrlichen August Riedel (1799—1883) mit, der in Rom Professor an der Akademie San Luca ist und auf eine relativ bessere Art die bekannten neapolitanischen Fischerfamilien, Albanerinnen mit Tamburin usw. malt: wie er Feuerbach auf dessen begeisterte Worte über sein Kindermalen zur Antwort gibt: „Mein Gott, kann es denn was Schöneres geben? Wenn sie nur still hielten!" Feuerbach halten sie freilich still, wenn sie tollen und sich balgen. Ja, er hat jetzt die Natur. Das ist, über alle materielle Not hinweg, immer das große, freie Gefühl dieser Zeit.

Und auch auf geistigem Wege erneut er sich den tiefinwendigen Zusammenhang zwischen der südlichen Menschennatur, in die er als die aufrichtigste eingedrungen ist, und der größten Kunst. Er liest in diesen Zeiten die aus dem Nachlaß herausgegebene griechische Plastik seines Vaters, des Freiburger Professors. „Ich will davon nicht sprechen, daß ich ihn zu hören glaube, daß mir wehmütige, zum Sterben wehmütige Bilder aufsteigen; will nicht davon sprechen, daß der verstorbene gute Vater so rein, so wahr, so groß sich vor mir aufrichtet, das sind Dinge, die einen jeden Sohn packen und überwältigen müssen. Aber davon rede ich, von dem stillen Wunder der Natur, daß mir jetzt, nach diesem Stück Leben, ohne daß ich eine Ahnung hatte, was Vater geschrieben, daß mir sein Geist jetzt dermaßen begegnet, indem ich bei ihm lese, was die Natur im stillen in mir vorbereitet hatte. Daß ich das lesen muß, wonach ich instinktiv in meiner Kunst gerungen; daß ich fühlen muß, wie wenig an meiner Kunst wäre, wenn Vater anders gedacht hätte! Kann ich es beschreiben, wie mir zumute sein muß, wenn ich das in reinster Sprache lese, was das stille prophetische Siegel meines innersten Wesens war? Und hier in Rom, in das Vater erst so spät zu kommen vergönnt war, Rom, was der Sohn mit schweren Leiden erringen, erkämpfen mußte, um es seiner Natur einzuverleiben! . . . . . .

„Der Vater selbst wußte am besten bei seiner Künstlernatur, daß er bloß Worte zum Ausdruck geben kann, und daß die überzeugende Sprache der schaffende Künstler spricht!"

* * *

1860 geht Allgeyer weg. Dieses Scheiden voneinander verspürt sich deutlicher und bewußter nur in dem Leben Allgeyers; äußerlich macht es sich bei Feuerbach, nach unseren Quellen, wenig bemerkbar. Ja, es tritt uns in Allgeyers eigener Erzählung, die aber anscheinend die zusatzlose Wiedergabe aus einem jugendlich überschwenglichen Tagebuch ist, wie ein Entlassen entgegen; so wie Allgeyer uns seinen Freund da sehen läßt, ist etwas darin, was wir nicht ganz gerne hören. Dank Feuerbachs für den Scheidenden, wie er um ihn gesorgt habe, aber auch das Gefühl von Gegenleistung durch ein außer-



Abb. 73. Iphigenie. 1871. Stuttgarter Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 142.)

ordentliches Geben. Ein Appell an weiteres Wirken für Feuerbach und die Versicherung, daß dieser mit den Bemühungen für ihn Schritt halten werde. „Sollten Sie aber je einmal die Erinnerungen aus Ihrem Leben niederschreiben“ — Allgeyer muß wohl davon gesprochen haben, sonst sagt man doch so etwas kaum —, „dann gedenken Sie in der Schilderung dieser vier Jahre dessen, was ich als Künstler gewollt und erstrebte; Sie wissen es und können das sagen, wozu ich selbst vielleicht nie Zeit und Stimmung finden werde.“ Feuerbach nimmt es also schon so, daß der Biograph und Prophet, dessen er bedarf, der seiner Kunst zu Hilfe kommen soll, eingeweiht und verstehend neben ihm gestanden hat. Das aber weiß er anscheinend, wenigstens nach Allgeyers feierlich-demütiger Wiederspiegelung, nicht in dieser Stunde oder will es nicht wissen, daß er doch viel mehr durch diesen Abschied verliert, als einen bloßen Eckermann. An manchem, was für Feuerbach nun weiterhin kommt, spüren wir recht sehr hindurch, daß nun der Getreue nicht mehr neben ihm ist, der ihn doch nicht bloß angehört, sondern ihn auch beraten, ja unvermerkt ihn geführt hat, wie er im äußerlichen Leben steht. Und an dem er Halt in seinen Verstimmungen gehabt hatte.

Die Widerwärtigkeiten rücken wieder einmal in allen ihren Formen heran. Die häßlichste, namenlos ekelhaft und wie ein Blitz aus heiterm Himmel kommend, sei nur angedeutet: es entstehen, echt römisch, Verdächtigungen wegen der Kinderbilder. — In Karlsruhe macht der neuangekommene Allgeyer eine Torheit, von der Feuerbach zum Glück wohl nicht erfahren hat, wenn er auch selber durch vorhergegangene Gespräche mittelbar dazu ermuntert haben mochte. In seinem hellen Eifer für Feuerbach, um Herrn Kreidel und die örtlich maßgebenden Künstler zu überwinden, welche Feuerbachs Talent gelten ließen, aber nicht seine Gemälde, richtete der Kupferstecher Allgeyer an den Landesfürsten eine Denkschrift, worin er sachlich und freimütig eine ausführliche Würdigung von Feuerbachs ganzer bisheriger Laufbahn zu geben und den Vorurteilen oder Feindseligkeiten entgegen zu wirken suchte. Er reichte sie ein und erhielt niemals eine Antwort. Man tut kein Unrecht, wenn man noch hinzufügt, daß die Art Allgeyers, der in Karlsruhe viel Verkehr pflog, für Feuerbach zu wirken, auch sonst nicht glücklich war. Sie entsprang der lebhaftesten und sichersten Überzeugung und Hingabe, aber eben diese lassen sich nicht leicht übertragen, und bei den Versuchen dazu pflegen die Beweisführungen eher zu leiden.

Im Sommer 1860 kam dann auch Feuerbach in die badische Heimat zurück, nach Heidelberg. Er meinte, er werde in Deutschland bleiben, wofür ja gewisse Anknüpfungen schwebten. Nicht nach seinem Wunsch, sondern schweren Herzens der Mutter und dem Gedanken nachgebend, so oder so in Deutschland seine trostlose Lage zu verbessern. Rom lag anscheinend hinter ihm, war eine abgeschlossene Periode, wie vordem Paris. Drei ausländische Bekannte hatten das Geleit gegeben zu dem üblichen Abschied an der Fontana di Trevi, kein Deutscher folgte dem Sarge seiner römischen Hoffnung.

In Baden-Baden hatte ihn der Großherzog empfangen, ganz er selber, das heißt gütig, fein und liebenswürdig, aber es war doch eben lediglich ein Viertelstündchen ehrenvoller Audienz gewesen. Der sanguinische Künstler übersah nun wieder, was es immerhin an vorhandener Gesinnung bedeutete, daß der Großherzog ihn empfangen hatte.

In Karlsruhe war Feuerbachs im Winter vollendete „Madonna“ (Abb. 22) ausgestellt. Es ist so einfach zu sehen, was sie will: die Kinder musizieren der Madonna und dem Jesuskinde, und wie sie selber so inbrünstig-lieb bei ihrer heiligen Sache dabei sind, so völlig überläßt sich dem Zuhören das Jesuskind, das ungesucht den Mittelpunkt des Ganzen bildet und so natürlich und fein gesetzt ist. Und ebenso überläßt sich in ihrer mütterlichen Schönheit die Madonna, die an gewisse Raffaelische Köpfe erinnert und doch wieder individueller, bodenständiger, als ein bloß übernommener Typus ist. In der Karlsruher Kritik fand der eine Teil es lächerlich, daß jemand heutzutage noch wie ein Nazarener Madonnen male, der andere Teil beklagte wiederum dasjenige zu vermissen, was man von der nazarenischen Madonnenmalerei zweiter und dritter Sorte gewöhnt war. An Verkauf war nicht zu denken. Nach zweijähriger Rundreise kaufte das Bild der schweizerische Oberst Rothpletz in Zürich, nicht ohne die Mitwirkung persönlicher

Beziehungen. Als nach Feuerbachs Tode alle Galeriedirektoren Bilder von ihm zu erwerben suchten, hat die Dresdener Galerie die Madonna für das Zwölffache der tausend Franken gekauft, die Rothpletz, für seine Verhältnisse nicht leicht, daran gewendet hatte.

Wir geben zu diesem Bilde noch ein Studienblatt wieder (Abb. 21). Ein geeignetes Beispiel für die Sorgfalt, die als innerlichst grundlegend immer hervortritt, und um diese Einzelheiten dann in dem Gemälde wieder suchen zu lassen.

Schon bei dieser Gelegenheit, obwohl später noch deutlichere Gelegenheit wäre, sei etwas Allgemeines von den Zeichnungen und ihrem Verhältnis zu den fertigen Gemälden gesagt. Man sagt es vielleicht am besten durch eine Parallele. Es drängt sich vor Feuerbachs Zeichnungen, und zwar desto mehr, je mehr er sich seinen größten Kompositionen nähert, ein Vergleich mit denen von Max Klinger auf. In beiden das ganz starke realistische Erfassen und das große Sichersein. Aber wie charakteristisch dann die beiden auseinander gehen! Klinger: im Entwurf und den ersten Anfängen alles klar, natürlich und groß; je mehr nach den fertigen Werken zu, desto immer mehr kommt noch hinzu, ganze literarische Gedankenschichten treten noch in die ursprüngliche künstlerische Anschauung hinein. Oder aber auch — die deutlichsten Beispiele in einzelnen weiblichen Plastiken — es wird bei Klinger w
so betonte Natur



… 4. Titanensturz. Gemäldeentwurf. 1873. München. Neue Pinakothek.
… Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 148, 156 u. 158.)

preßt, daß sie unharmonisch, ja unorganisch und unnatürlich im Verhältnis zu der Idee des gewollten Kunstwerkes wird. Umgekehrt das Verfahren, welches bei Feuerbach von der Zeichnung her bis zu dem fertigen Gemälde erstrebt und genommen wird, der Weg zur Vereinfachung, Ruhe, Klassizität, der hier geschritten wird: eine Einordnung des so ernstlich und sorglich Vorbereiteten in das Ganze, die das treuliche Naturstudium nur als verarbeitetes Ergebnis übrig läßt und es für unaufmerksame Betrachtung oftmals scheinbar verschwinden macht. Und ebenso erscheint das Geistige niemals als hineingebracht, sondern stets als vollkommen gelöster Bestandteil der Idee und mit ihr identisch. Es ist ganz ähnlich, wie Gottfried Keller einmal über seinen Stil verrät: er sieht so mühelos, so kinderleicht und selbstverständlich aus, und das herauszubringen war gerade die Kunst. —

Für Feuerbach war Heidelberg, wie wir schon wissen, ein anderer Ort als für Scheffel. Er hatte dort keine Studentenlust erlebt, keine alte Studentenhingabe an die Stadt ließ ihn nicht wieder los; er sah wohl die schöne Landschaft und das Schloß, saß gern am Sommermorgen da droben; aber es war außer der Mutter nichts Heimatliches



Abb. 75. Studie zum Prometheus (Okeanide). 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154.)

dort. Und noch anderes ertrug sich nicht ganz leicht, als bloß die hochbeliebte Geschmacklosigkeit der Schloßbeleuchtungen, über die er sich noch auffällig versöhnlich äußert, infolge der Depression, unter der er überhaupt litt. Der Weimarer Plan war nicht abgetan, Begas war an die Kunstschule berufen, Böcklin sollte eintreffen, von beiden war die ehrliche Fortsetzung der Bemühungen Scheffels sicher. Aber das alles erfreute ihn wenig, und den Ankauf der beiden Kinderbilder in Weimar durchzusetzen, gelang Begas nicht. Auch eine rasche leidenschaftliche Liebe Feuerbachs zu einem verlobten Mädchen mußte in diesen Heidelberger Wochen überwunden werden; die Vermählung fiel noch in seinen dortigen Aufenthalt hinein. Allgeyer war an diesem Hochzeitstage mit dem Freunde, sie fuhren die schönen Neckarufer mit dem Dampfer aufwärts und kamen spät nachts aus einem der Ausflugstädtchen heim, wo sie eingekehrt waren.

Gegen Herbst wollte Feuerbach nach Rom zurück. „Auf Tod oder Leben", in nichts weniger als mutiger Stimmung. Er fürchtete sich vor der seelischen Einsamkeit dort; er mußte sie deutlicher, stärker als je vorausempfinden, da er eine wertvolle Liebe hatte erkennen und überwinden müssen.

Dann macht die zaudernde Absicht, in Deutschland unterzukommen, doch noch einen letzten Versuch, in München. Piloty ist „von exquisiter Freundlichkeit" gegen ihn, aber es



Abb. 76. Studie für Prometheus und die Okeaniden. 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154 und 156.)



Abb. 77. Studie zum Prometheus. 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154.)

macht ihm keinen Eindruck. Auf desto empfänglicheren Boden fielen die echte schöne Liebenswürdigkeit und die Achtung von **Schwind** und dessen Familie, mit denen Feuerbach am meisten in München zusammen war, ja die ihm für den Winter ihre Villa am Starnberger See anboten. „Er hatte die Güte, mir die ‚sieben Raben‘ zu zeigen, ein Werk so köstlicher Genialität und so ergreifender Lieblichkeit, daß ich ganz selbst verzaubert bin. Ich glaube, daß sich niemand der Tränen erwehren kann, wie am Schlusse die langersehnten Kinder, als Jünglinge, herangesprengt kommen und den Scheiterhaufen, auf dem die Schwester steht, umringen. Es hat mich lange nichts so ergriffen.“ Solche Worte über einen Künstler, der ihm zwar nicht in der Empfindung, aber in der erzählenden Weise seiner Kunst und in seiner zeichnerischen Kleinmalerei so gänzlich fern steht. Feuerbach gibt ihm „den Preis vor allen anderen“, trotzdem „er nicht malen kann“. Wir verstehen dieses rasche Urteil gar wohl nach und freuen uns, daß es gesprochen wird. Denn Schwind ist ehrlich und echt, und das ist die Vorbedingung, ohne die keine Größe ist. Er gibt sich selbst, gibt aus dem Herzen seine reiche Liebenswürdigkeit und Innerlichkeit, seine heimelnde Poesie und spricht eine Sprache, die ihr angemessen ist.

Die Bemühung, in München zu bleiben, scheiterte an der Atelierfrage. Damals schauten noch nicht in München aus jedem Mietshause oben die Fenster der Ateliers heraus, sondern es gab deren nur in der Akademie oder im Privatbesitz. Vielleicht fehlte bei Feuerbach auch, in Selbsttäuschung hierüber, der Nachdruck, der sich trotz der ersten Vergeblichkeiten einen geeigneten Raum erzwungen haben würde. Da erreichte ihn hier in München, eben im Verzicht, ein Telegramm, daß der Großherzog von Baden ein Atelier in Karlsruhe zur Verfügung stelle. Er kehrte daraufhin nach Heidelberg um. Aber der betreffende Raum, in einem Bau des Fasanengartens, war unmöglich.

So fährt Feuerbach, im November, nun doch wieder nach Rom. Mit Herzklopfen vor der Zukunft und vor sich selbst, mit wiederholt sich [illegible] dem Bangen um nur

gebracht. Und wenn ich der Pariser Grisetten gedenke, so ist ein so feiner Sinn in dem Bilde, wie ihn wenige haben werden, vielleicht zu zart für einen öffentlichen Markt."

Natürlich hatte er wieder persönliches Mißgeschick mit dem Pariser Plan. Infolge der Ereignisse dieses Jahres 1859 — des Krieges Frankreichs und Sardiniens gegen Österreich — kam das Bild auf der Eisenbahn nicht voran, gelangte erst nach der Eröffnung in die Pariser Ausstellung, stand gar nicht mehr im Katalog, wurde schlecht aufgehängt; niemand kümmerte sich darum. Wieder mußte im Buche der Hoffnung ein Kapitel einfach ausgestrichen werden.

Von da kam der Dante nach Karlsruhe. Dort war inzwischen Karl Lessing Galeriedirektor und die maßgebendste Persönlichkeit in Kunstsachen geworden. Feuerbach und seine Freunde haben immer angenommen, Lessing habe ihm nicht verziehen, daß er in Düsseldorf nichts hatte lernen können. So liegt dies wohl nicht; es war sachlicher, wenn er zwar Feuerbachs großes Talent anerkannte, aber von seiner Kunst nicht viel hielt. Lessing war eine im Grunde einfache Natur, und insbesondere die Wertschätzung seiner Person und seines Urteils durch den Großherzog beruhte darauf, daß er niemals persönliche Zwecke durch den Landesherrn betrieb. Was ihm widerstrebte, waren die Koloristen der belgisch-französischen Art und wiederum alle Anlehnungen des Kunstgefühls an die alten Meister, soweit er sie archaisierend verspürte oder zu verspüren glaubte. Unter diese Gesichtspunkte fiel für ihn das Dantebild. — Bei dessen Ausstellung in Karlsruhe war das wesentliche Motiv, daß auf einen Ankauf durch den Großherzog gehofft wurde, der aber zu dieser Zeit auf der Mainau war. Großherzog Friedrich war nach wie vor gewillt, etwas Erhebliches für Feuerbach zu tun. Das Bild erschien zwar etwas teuer, überhaupt wollte er lieber ein erst zu malendes Werk von sich aus bei Feuerbach bestellen. Inzwischen bildete sich das Urteil Karlsruhes. Und zwar so, daß der frühere Geheime Kabinettsekretär, jetzige Hoffinanzrat Kreidel — unliebsamen Angedenkens aus der Zeit des Karlsruher Aufenthaltes Feuerbachs und des venezianischen Stipendiums — der Frau Feuerbach schonend nach Heidelberg schrieb, daß bisher noch nicht „in ähnlicher Weise die Kritik, und zwar die berufene Kritik, so weit auseinander gegangen wäre, wie bei dem Dantebild"; Frau Hofrat Feuerbach möge sich um ein sachliches Urteil an die berufensten Meister, die Herren Schirmer und Lessing, wenden. Lessings Gutachten aber hatte das Bild durchaus abgelehnt, als ungeeignet für einen etwaigen Platz in der Galerie. Um es kurz zu machen, der gütige Großherzog kaufte schließlich das Bild zum vollen Preise für seine Privatgemächer. Feuerbach hat dies der Mutter, einer von ihr erbetenen Audienz, verdankt, und auch, daß er niemals hat zu erfahren brauchen, wie sie diesen Abschluß herbeigeführt hatte. Seine Selbstachtung konnte also bestehen, die ganze Angelegenheit ihm in künstlerische Anerkennung und Aufrichtung gelöst erscheinen. Wie glücklich schreibt er: „Der Großherzog hat endlich selbständig gehandelt. Ich habe es immer gedacht, er läßt den Feuerbach nicht fallen." Als später der Name Feuerbach der Nachsicht entrückte, ist das Bild dann doch in die Galerie überwiesen worden.

Seit Ende 1857 hatte Feuerbach ein schönes Atelier, das er verhältnismäßig billig hatte haben können; obwohl dicht am Corso gelegen, hatte es den Blick in einen stillen Garten. Er beschäftigte sich nun wieder mit der Amazonenschlacht, sowohl in neuen Entwürfen, wie in Figurenstudien, für die er ein Modell von mächtigem Wuchs zur Verfügung hatte. So sehen wir durch die Jahre hindurch den einstigen Knabenplan der Germanenschlacht immer wieder auftreten und verfolgen die Übergänge, womit das Gemälde in ihm weiter wächst. Mit langsamem und gelassenem Werden; die Amazonenschlacht bleibt immer das noch Hinausliegende, die terminlose Beschäftigung erübrigter Zeit. Im März 1860 spricht er wieder davon, wie er den alten Plan jetzt vor sich sieht: „In weiter, abendlicher Campagna, mit Meereshorizont und wolkigem Himmel; ein wildes Plänkeln, Streiten, Stürzen; wild entfesselte Leidenschaft, die gemildert wird durch eine vollendete Farbe und wo ich streben will, die plastische Formenschönheit in den verschiedensten Stellungen auszudrücken." Durch diese Briefstelle gesellt sich zu den künstlerischen das neue in Worten gesprochene Dokument, wie einheitlich stark und

gerade die Linie dieses Plans durch sein ganzes Leben läuft; wie andere ja auch, aber sie als die vom frühesten her dauernde und trotz der Änderung des Themas als die eigenartig stabilste. Aber er darf sich dem Werke jetzt noch nicht hingeben; vorderhand gilt es, die Sorgen zu bannen, die Existenz zu sichern, dann endlich die Arme frei zu bekommen.

Man will ihm helfen. Die Möglichkeiten, welche den Namen Weimar tragen, treten



Abb. 72. Gewandstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

erstmals auf. Der dortige Großherzog Karl Alexander hat in Scheffel den Dichter gefunden, der die poetisch-historische Begleitmelodie zu der Restaurierung der Wartburg schaffen, den Lieder- und Aventiurenhof der alten Landgrafen im dichterischen Bilde wiedererstehen lassen soll. Eben von dieser geplanten großen Scheffelschen Dichtung aus der höfischen Periode sind die gewordenen Fragmente der „Juniperus“, der an sich älter ist, aus Donaueschingen stammt, aber den Scheffel als Einleitung, als episches Vorspiel verwenden wollte, und die freien Minnesängerdichtungen des Buches „Frau Aventiure“. Der Großherzog hat aber noch anderes vor, in Weimar wird eine Kunstschule entstehen, Scheffel denkt nun

sogleich an Feuerbach, gibt sich in mehrfachen Anregungen und Einreichungen die größte Mühe darum. Feuerbach schreibt (1859) in diesen Zusammenhängen: „Scheffels Güte beschämt mich. Ich will ihn fragen, ob es nicht unpassend wäre, den Großherzog von Weimar um die Erlaubnis zu bitten, beide neueste Produkte ihm vorführen zu dürfen.“ Gemeint sind die „balgenden Buben“ (Abb. 19) und ein zweites „Kinderständchen“, welche durchaus als Pendants gedacht waren und deren spätere Auseinanderreißung — nach Karlsruhe in Privatbesitz und nach St. Gallen — Feuerbach aufs äußerste geschmerzt hat. „Aber erst in zwei Monaten, da ich die Riesenarbeit nicht eher zwingen kann. Doch wird der liebe Scheffel mich belehren, dessen richtiger Takt einzig in der Liebe zu mir und dem Verständnis meiner Kunst liegt. Ich habe ein solches Vertrauen zu ihm, daß wenn er sagt: ‚Feuerbach, Sie sind ein Esel,‘ so würde ich ihm antworten, daß mir der Vorwurf zwar etwas unerwartet komme, ich mir's aber ernstlich überlegen wolle, was Wahres daran sei.“ Wir spüren doch schon hier und werden es immer spüren: Akademieprofessor zu werden hat Feuerbach keine rechte Lust. Er möchte in Rom bleiben und Käufer, Besteller haben, die ihn aus der Misère reißen, ihn in seinen Plänen frei machen; das wäre die ganz erwünschte Hilfe, alles übrige ist bloßer Notausweg und lediglich eine andere Form des Gefesseltbleibens.

Durch die Kinder ist er so sicher geworden. Mit welchem innerlichen Vergnügen teilt er der Mutter das Diktum des ehrlichen August Riedel (1799—1883) mit, der in Rom Professor an der Akademie San Luca ist und auf eine relativ bessere Art die bekannten neapolitanischen Fischerfamilien, Albanerinnen mit Tamburin usw. malt: wie er Feuerbach auf dessen begeisterte Worte über sein Kindermalen zur Antwort gibt: „Mein Gott, kann es denn was Schöneres geben? Wenn sie nur still hielten!“ Feuerbach halten sie freilich still, wenn sie tollen und sich balgen. Ja, er hat jetzt die Natur. Das ist, über alle materielle Not hinweg, immer das große, freie Gefühl dieser Zeit.

Und auch auf geistigem Wege erneut er sich den tiefinwendigen Zusammenhang zwischen der südlichen Menschennatur, in die er als die aufrichtigste eingedrungen ist, und der größten Kunst. Er liest in diesen Zeiten die aus dem Nachlaß herausgegebene griechische Plastik seines Vaters, des Freiburger Professors. „Ich will davon nicht sprechen, daß ich ihn zu hören glaube, daß mir wehmütige, zum Sterben wehmütige Bilder aufsteigen; will nicht davon sprechen, daß der verstorbene gute Vater so rein, so wahr, so groß sich vor mir aufrichtet, das sind Dinge, die einen jeden Sohn packen und überwältigen müssen. Aber davon rede ich, von dem stillen Wunder der Natur, daß mir jetzt, nach diesem Stück Leben, ohne daß ich eine Ahnung hatte, was Vater geschrieben, daß mir sein Geist jetzt dermaßen begegnet, indem ich bei ihm lese, was die Natur im stillen in mir vorbereitet hatte. Daß ich das lesen muß, wonach ich instinktiv in meiner Kunst gerungen; daß ich fühlen muß, wie wenig an meiner Kunst wäre, wenn Vater anders gedacht hätte! Kann ich es beschreiben, wie mir zumute sein muß, wenn ich das in reinster Sprache lese, was das stille prophetische Siegel meines innersten Wesens war? Und hier in Rom, in das Vater erst so spät zu kommen vergönnt war, Rom, was der Sohn mit schweren Leiden erringen, erkämpfen mußte, um es seiner Natur einzuverleiben! . . . . . .

„Der Vater selbst wußte am besten bei seiner Künstlernatur, daß er bloß Worte zum Ausdruck geben kann, und daß die überzeugende Sprache der schaffende Künstler spricht!“

* * *

1860 geht Allgeyer weg. Dieses Scheiden voneinander verspürt sich deutlicher und bewußter nur in dem Leben Allgeyers; äußerlich macht es sich bei Feuerbach, nach unseren Quellen, wenig bemerkbar. Ja, es tritt uns in Allgeyers eigener Erzählung, die aber anscheinend die zusatzlose Wiedergabe aus einem jugendlich überschwenglichen T[illegible] ist, wie ein Entlassen entgegen; so wie Allgeyer uns seinen Freund da sehen läßt, [illegible] in, was wir nicht ganz gerne hören. Dank Feuerbachs für den Scheidenden, [illegible] gesorgt habe, aber auch das Gefühl von Gegenleistung durch ein außer-



Abb. 73. Iphigenie. 1871. Stuttgarter Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 114.)

ordentliches Geben. Ein Appell an weiteres Wirken für Feuerbach und die Versicherung, daß dieser mit den Bemühungen für ihn Schritt halten werde. „Sollten Sie aber je einmal die Erinnerungen aus Ihrem Leben niederschreiben“ — Allgeyer muß wohl davon gesprochen haben, sonst sagt man doch so etwas kaum —, „dann gedenken Sie in der Schilderung dieser vier Jahre dessen, was ich als Künstler gewollt und erstrebte; Sie wissen es und können das sagen, wozu ich selbst vielleicht nie Zeit und Stimmung finden werde.“ Feuerbach nimmt es also schon so, daß der Biograph und Prophet, dessen er bedarf, der seiner Kunst zu Hilfe kommen soll, eingeweiht und verstehend neben ihm gestanden hat. Das aber weiß er anscheinend, wenigstens nach Allgeyers feierlich-demütiger Wiederspiegelung, nicht in dieser Stunde oder will es nicht wissen, daß er doch viel mehr durch diesen Abschied verliert, als einen bloßen Eckermann. An manchem, was für Feuerbach nun weiterhin kommt, spüren wir recht sehr hindurch, daß nun der Getreue nicht mehr neben ihm ist, der ihn doch nicht bloß angehört, sondern ihn auch beraten, ja unvermerkt ihn geführt hat, wie er im äußerlichen Leben steht. Und an dem er Halt in seinen Verstimmungen gehabt hatte.

Die Widerwärtigkeiten rücken wieder einmal in allen ihren Formen heran. Die häßlichste, namenlos ekelhaft und wie ein Blitz aus heiterm Himmel kommend, sei nur angedeutet: es entstehen, echt römisch, Verdächtigungen wegen der Kinderbilder. — In Karlsruhe macht der neuangekommene Allgeyer eine Torheit, von der Feuerbach zum Glück wohl nicht erfahren hat, wenn er auch selber durch vorhergegangene Gespräche mittelbar dazu ermuntert haben mochte. In seinem hellen Eifer für Feuerbach, um Herrn Kreidel und die örtlich maßgebenden Künstler zu überwinden, welche Feuerbachs Talent gelten ließen, aber nicht seine Gemälde, richtete der Kupferstecher Allgeyer an den Landesfürsten eine Denkschrift, worin er sachlich und freimütig eine ausführliche Würdigung von Feuerbachs ganzer bisheriger Laufbahn zu geben und den Vorurteilen oder Feindseligkeiten entgegen zu wirken suchte. Er reichte sie ein und erhielt niemals eine Antwort. Man tut kein Unrecht, wenn man noch hinzufügt, daß die Art Allgeyers, der in Karlsruhe viel Verkehr pflog, für Feuerbach zu wirken, auch sonst nicht glücklich war. Sie entsprang der lebhaftesten und sichersten Überzeugung und Hingabe, aber eben diese lassen sich nicht leicht übertragen, und bei den Versuchen dazu pflegen die Beweisführungen eher zu leiden.

Im Sommer 1860 kam dann auch Feuerbach in die badische Heimat zurück, nach Heidelberg. Er meinte, er werde in Deutschland bleiben, wofür ja gewisse Anknüpfungen schwebten. Nicht nach seinem Wunsch, sondern schweren Herzens der Mutter und dem Gedanken nachgebend, so oder so in Deutschland seine trostlose Lage zu verbessern. Rom lag anscheinend hinter ihm, war eine abgeschlossene Periode, wie vordem Paris. Drei ausländische Bekannte hatten das Geleit gegeben zu dem üblichen Abschied an der Fontana di Trevi, kein Deutscher folgte dem Sarge seiner römischen Hoffnung.

In Baden-Baden hatte ihn der Großherzog empfangen, ganz er selber, das heißt gütig, fein und liebenswürdig, aber es war doch eben lediglich ein Viertelstündchen ehrenvoller Audienz gewesen. Der sanguinische Künstler übersah nun wieder, was es immerhin an vorhandener Gesinnung bedeutete, daß der Großherzog ihn empfangen hatte.

In Karlsruhe war Feuerbachs im Winter vollendete „Madonna“ (Abb. 22) ausgestellt. Es ist so einfach zu sehen, was sie will: die Kinder musizieren der Madonna und dem Jesuskinde, und wie sie selber so inbrünstig-lieb bei ihrer heiligen Sache dabei sind, so völlig überläßt sich dem Zuhören das Jesuskind, das ungesucht den Mittelpunkt des Ganzen bildet und so natürlich und fein gesetzt ist. Und ebenso überläßt sich in ihrer mütterlichen Schönheit die Madonna, die an gewisse Raffaelische Köpfe erinnert und doch wieder individueller, bodenständiger, als ein bloß übernommener Typus ist. In der Karlsruher Kritik fand der eine Teil es lächerlich, daß jemand heutzutage noch wie ein Nazarener Madonnen male, der andere Teil beklagte wiederum dasjenige zu vermissen, was man von der nazarenischen Madonnenmalerei zweiter und dritter Sorte gewöhnt war. An Verkauf war nicht zu denken. Nach zweijähriger Rundreise kaufte das Bild der schweizerische Oberst Rothpletz in Zürich, nicht ohne die Mitwirkung persönlicher

Beziehungen. Als nach Feuerbachs Tode alle Galeriedirektoren Bilder von ihm zu erwerben suchten, hat die Dresdener Galerie die Madonna für das Zwölffache der tausend Franken gekauft, die Rothpletz, für seine Verhältnisse nicht leicht, daran gewendet hatte.

Wir geben zu diesem Bilde noch ein Studienblatt wieder (Abb. 21). Ein geeignetes Beispiel für die Sorgfalt, die als innerlichst grundlegend immer hervortritt, und um diese Einzelheiten dann in dem Gemälde wieder suchen zu lassen.

Schon bei dieser Gelegenheit, obwohl später noch deutlichere Gelegenheit wäre, sei etwas Allgemeines von den Zeichnungen und ihrem Verhältnis zu den fertigen Gemälden gesagt. Man sagt es vielleicht am besten durch eine Parallele. Es drängt sich vor Feuerbachs Zeichnungen, und zwar desto mehr, je mehr er sich seinen größten Kompositionen nähert, ein Vergleich mit denen von Max Klinger auf. In beiden das ganz starke realistische Erfassen und das große Sichersein. Aber wie charakteristisch dann die beiden auseinander gehen! Klinger: im Entwurf und den ersten Anfängen alles klar, natürlich und groß; je mehr nach den fertigen Werken zu, desto immer mehr kommt noch hinzu, ganze literarische Gedankenschichten treten noch in die ursprüngliche künstlerische Anschauung hinein. Oder aber auch — die deutlichsten Beispiele in einzelnen weiblichen Plastiken — es wird bei Klinger wieder eine so betonte Natur hervorge-



Abb. 74. Titanensturz. Gemäldeentwurf. 1873. München. Neue Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 148, 156 u. 158.)

preßt, daß sie unharmonisch, ja unorganisch und unnatürlich im Verhältnis zu der Idee des gewollten Kunstwerkes wird. Umgekehrt das Verfahren, welches bei Feuerbach von der Zeichnung her bis zu dem fertigen Gemälde erstrebt und genommen wird, der Weg zur Vereinfachung, Ruhe, Klassizität, der hier geschritten wird: eine Einordnung des so ernstlich und sorglich Vorbereiteten in das Ganze, die das treuliche Naturstudium nur als verarbeitetes Ergebnis übrig läßt und es für unaufmerksame Betrachtung oftmals scheinbar verschwinden macht. Und ebenso erscheint das Geistige niemals als hineingebracht, sondern stets als vollkommen gelöster Bestandteil der Idee und mit ihr identisch. Es ist ganz ähnlich, wie Gottfried Keller einmal über seinen Stil verrät: er sieht so mühelos, so kinderleicht und selbstverständlich aus, und das herauszubringen war gerade die Kunst. —

Für Feuerbach war Heidelberg, wie wir schon wissen, ein anderer Ort als für Scheffel. Er hatte dort keine Studentenlust erlebt, keine alte Studentenhingabe an die Stadt ließ ihn nicht wieder los; er sah wohl die schöne Landschaft und das Schloß, saß gern am Sommermorgen da droben; aber es war außer der Mutter nichts Heimatliches



Abb. 75. Studie zum Prometheus (Okeanide). 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154.)

dort. Und noch anderes ertrug sich nicht ganz leicht, als bloß die hochbeliebte Geschmacklosigkeit der Schloßbeleuchtungen, über die er sich noch auffällig versöhnlich äußert, infolge der Depression, unter der er überhaupt litt. Der Weimarer Plan war nicht abgetan, Begas war an die Kunstschule berufen, Böcklin sollte eintreffen, von beiden war die ehrliche Fortsetzung der Bemühungen Scheffels sicher. Aber das alles erfreute ihn wenig, und den Ankauf der beiden Kinderbilder in Weimar durchzusetzen, gelang Begas nicht. Auch eine rasche leidenschaftliche Liebe Feuerbachs zu einem verlobten Mädchen mußte in diesen Heidelberger Wochen überwunden werden; die Vermählung fiel noch in seinen dortigen Aufenthalt hinein. Allgeyer war an diesem Hochzeitstage mit dem Freunde, sie fuhren die schönen Neckarufer mit dem Dampfer aufwärts und kamen spät nachts aus einem der Ausflugstädtchen heim, wo sie eingekehrt waren.

Gegen Herbst wollte Feuerbach nach Rom zurück. „Auf Tod oder Leben", in nichts weniger als mutiger Stimmung. Er fürchtete sich vor der seelischen Einsamkeit dort; er mußte sie deutlicher, stärker als je vorausempfinden, da er eine wertvolle Liebe hatte erkennen und überwinden müssen.

Dann macht die zaudernde Absicht, in Deutschland unterzukommen, doch noch einen letzten Versuch, in München. Piloty ist „von exquisiter Freundlichkeit" gegen ihn, aber es



Abb. 76. Studie für Prometheus und die Okeaniden. 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154 und 156.)



Abb. 77. Studie zum Prometheus. 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154.)

macht ihm keinen Eindruck. Auf desto empfänglicheren Boden fielen die echte schöne Liebenswürdigkeit und die Achtung von Schwind und dessen Familie, mit denen Feuerbach am meisten in München zusammen war, ja die ihm für den Winter ihre Villa am Starnberger See anboten. „Er hatte die Güte, mir die ‚sieben Raben‘ zu zeigen, ein Werk so köstlicher Genialität und so ergreifender Lieblichkeit, daß ich ganz selbst verzaubert bin. Ich glaube, daß sich niemand der Tränen erwehren kann, wie am Schlusse die langersehnten Kinder, als Jünglinge, herangesprengt kommen und den Scheiterhaufen, auf dem die Schwester steht, umringen. Es hat mich lange nichts so ergriffen.“ Solche Worte über einen Künstler, der ihm zwar nicht in der Empfindung, aber in der erzählenden Weise seiner Kunst und in seiner zeichnerischen Kleinmalerei so gänzlich fern steht. Feuerbach gibt ihm „den Preis vor allen anderen“, trotzdem „er nicht malen kann“. Wir verstehen dieses rasche Urteil gar wohl nach und freuen uns, daß es gesprochen wird. Denn Schwind ist ehrlich und echt, und das ist die Vorbedingung, ohne die keine Größe ist. Er gibt sich selbst, gibt aus dem Herzen seine reiche Liebenswürdigkeit und Innerlichkeit, seine heimelnde Poesie und spricht eine Sprache, die ihr angemessen ist.

Die Bemühung, in München zu bleiben, scheiterte an der Atelierfrage. Damals schauten noch nicht in München aus jedem Mietshause oben die Fenster der Ateliers heraus, sondern es gab deren nur in der Akademie oder im Privatbesitz. Vielleicht fehlte bei Feuerbach auch, in Selbsttäuschung hierüber, der Nachdruck, der sich trotz der ersten Vergeblichkeiten einen geeigneten Raum erzwungen haben würde. Da erreichte ihn hier in München, eben im Verzicht, ein Telegramm, daß der Großherzog von Baden ein Atelier in Karlsruhe zur Verfügung stelle. Er kehrte daraufhin nach Heidelberg um. Aber der betreffende Raum, in einem Bau des Fasanengartens, war unmöglich.

So fährt Feuerbach, im November, nun doch wieder nach Rom. Mit Herzklopfen vor der Zukunft und vor sich selbst, mit wiederholt sich aussprechendem Bangen um nur

ein, zwei gleichstrebende Geister, um irgendeinen wertvollen Verkehr. Er will auch nur mit dem Gefühl eines neuen Provisoriums gehen.

Aber schon auf der Reise sinkt München und der Gedanke an dortige Einbürgerung wieder tief hinweg. In Mailand erfährt er zum erstenmal die liebliche Macht Luinis, von dem er noch nie eine Spur getroffen hatte; er verweilt, um zu ihm am nächsten Tage zurückzukehren. Und er sieht den Karton zur „Schule von Athen"; da ist freilich, sagt er im Nacheindruck von München, Kaulbach wie ein Kalligraph neben einem Dichter.

In das quälende Bangen, die Vereinsamung und Scheu, womit er diesmal Rom wieder betritt, fällt nun früh die Beziehung zu seinem meistgenannten Modell, und sie darf niemals ohne jene Stimmung beurteilt, kann ohne sie nur unvollständig beachtet werden. Es hängt wohl mit den langjährigen künstlerischen Nichterfolgen Feuerbachs zusammen, daß man sich desto eifriger um seine persönlichen Angelegenheiten gekümmert hat. Daß man, weil man nicht recht wußte, was man über seine Gemälde gebildeterweise zu sagen habe, sich desto behäbiger im Drum und Dran gütlich getan hat, worüber hundert andere Künstler in entsprechender Lebenslage gar nicht Rede und Antwort zu stehen brauchen. Das mag der eine Ausgangspunkt dieser Wichtigkeiten sein, der andere die verwandte Lust, dem zurückgezogenen Manne, der sich zwar nach Menschen sehnte, aber Kunstgeträtsch und Atelierbesuche schwer ertrug, und dessen empfindliche Vornehmheit man als Exklusivität verspürte, desto liebevoller in seine Privatissima nachzuspüren. So ist diese Nanna von vornherein ein Gegenstand der Aufmerksamkeit geworden, auch als es noch nicht so wegen der Gemälde war, die ohne sie nicht entstanden wären. Im letzteren, positiveren Sinne, durchaus mit Recht, ist sie dann weiterhin, als Feuerbach zu Ehren kam, mit ihm berühmt geblieben und erhält ihre kunstgeschichtliche Reverenz. Sie ist in einer so intimen und unentbehrlichen Weise mit dem Entstehen seiner Werke aus wichtigen Jahren verknüpft, wie es in der jüngeren Kunst kaum irgendwo der Fall ist, und so gebührt ihr in der Tat eine Fortdauer jener Beachtung, die sie immer so reichlich gefunden hat.

Feuerbach hat diese Frau, deren eigentlicher Name Anna Risi ist, nicht erst nach seiner Rückkehr kennen gelernt. Vielmehr war noch Allgeyer, der Anfang 1860 von Rom wegging, Zeuge gewesen, wie er sie entdeckte. Die Beiden gingen, auf dem Wege von der Piazza Barberini zu Feuerbachs Atelier, durch die Via del Tritone, als sie — somit nicht in Trastevere, wohl aber stammte die Frau von da — „eine Frau erblickten, die mit einem Kinde auf den Armen unter einem offenen Fenster stand, dessen Rahmen den natürlichen Abschluß um den reizvollsten Vorwurf bildete, den der Zufall einem Künstler für eine Madonna größten Stils liefern konnte. Die Frau, eine Erscheinung von geradezu imponierender Hoheit, mochte Mitte der Zwanziger sein. Eine Last von dunklen Haaren umrahmte die strengen, von einem melancholischen Ausdruck gemilderten Züge, deren Schnitt von der reinsten römischen Abstammung zeugte. Von dem wundersamen Bilde überrascht und gefesselt, zögerte Feuerbach unwillkürlich einige Augenblicke im Weiterschreiten, und über das ernste Gesicht der Frau glitt ein flüchtiges Lächeln, als empfinde sie recht wohl die dem Weibe wie der Mutter absichtslos gezollte Huldigung."

Es war kein Blümlein Rührmichnichtan, das hier blühte. Sie hatte früher schon Modell gestanden, war nun die Frau eines Schusters, aber schon in der Zeit ihrer beginnenden Modellbeziehungen zu Feuerbach verließ sie den Mann und von dem hört man weiter gar nichts. Feuerbach hatte sich ihr alsbald genähert, ohne daß Allgeyer davon noch Notiz erhielt; letzterer erkannte ihren hinzugetretenen Einfluß aber in dem Madonnenkopf, den er im Sommer 1860 in Karlsruhe sah. Es fehlt dann jede für uns erkennbare Spur, daß Feuerbach vor und bei seiner Rückkehr nach Rom im Herbst 1860 die Frau irgendwie mit in seine künstlerische Rechnung gestellt habe. Doch muß er sich sofort um sie gekümmert haben, denn schon seine ersten Briefe sprechen von ihr, und zwar sehr glücklich. Plötzlich bleibt sie ihm weg. Sie hat sich, wie er erkundet, mit ihrem Manne überworfen, diesem gesagt, sie verlasse ihn und gehe für 14 Tage ins Kloster.

Feuerbach meint, man habe sie wohl zur Strafe hineingeschickt, vom Beichtstuhl aus; er hat Sorge, daß sie länger da hängen bleibt, vielleicht gar nicht wiederkommt, ist sehr ärgerlich über das Ganze. Man könnte subjektiv und ohne nähere Beweise, als aus dem ganzen Verlauf, den Eindruck haben, daß sie diesen Bruch mit dem Manne schon unter Gedanken an Feuerbach herbeigeführt habe. Daß er von nichts weiß, spricht nicht dagegen; es ist ja die Art der Frauen, denjenigen, für welchen sie etwas unternehmen, im selben Augenblick schlecht zu behandeln oder zu vernachlässigen. Insofern hat es Zweck, sich diese Dinge zu überlegen: um zu betonen, daß das Finden dieser Frau durchaus von dem Künstler, nicht von einem Aventurier ausgeht und geraume Zeit durchaus auf den Künstler beschränkt bleibt.

Er hat sich allerdings, seit sie dann wiederkam, geradezu abhängig gemacht von ihr, hat in diesem Stück römischer Natur einen solchen Anschauungsreichtum sich erschlossen gefunden, daß er sie gar nicht denkbar mehr mit anderen vertauschen und sie nicht mehr



Abb. 78. Prometheus und die Okeaniden. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 156.)

entbehren kann. Seine Briefe sind voll Genugtuung, daß er sie hat, daß kein anderer sie hat, voll Entzücken des Künstlers über ihre strenge, hohe, großartige Figur, über die Anregungen, die er aus dem beständigen Beobachten dieser Erscheinung gewinnt. Alle hundert Jahre nur kommt eine solche Kombination vor, und ihm „armen Teufel“ fällt sie zu! Dann natürlich kommt die Gewöhnung; die Erwähnungen und Freudebezeugungen in den Briefen werden knapp; aus der täglichen Gewöhnung ist nun aber die Unentbehrlichkeit der Frau und ihrer großzügigen Schönheit, ihrer klassischen Pose und Gebärde auf den Menschen selber übergegangen, auf den einsamen Robinson, auf den so viel Platz in dem „armen Teufel“ entfällt. Eine gewöhnliche Person sei die Nanna nicht gewesen, sagt Feuerbach noch nach vielen Jahren, trotz ihrer Untreue. Er wollte nun einmal nie die in allen Ateliers bekannten Berufsmodelle, er ließ dem Künstler immer den Aristokraten und den feiner organisierten Menschen dreinreden, und so kehrte hier der Künstler das Spiel um. Sie ist für Jahre das weibliche Wesen geworden, in dessen Intimität er sich nicht bloß resignierte, sondern worin er ein gewisses Ausgefülltsein fand. Gebüßt hat er's genug; mit am schwersten durch die gewundenen Auseinandersetzungen gegenüber der Mutter, wenn man ihr das Gerücht zusteckte, Nanna

UofM

gehe in Seide und Herrlichkeit. Und am Ende hat er's büßen müssen durch ein genau so bitteres und nachhaltiges Leiden, als ob ihm etwas Wertvolles entrissen worden wäre. Es war wohl etwas nicht Gewöhnliches an ihr und um sie her, aber Echtes doch nicht. Er hatte sie in Gewändern und Schmucksachen verwöhnt, so gut er konnte, und ein beträchtliches Stück mehr; das reichte bei ihr gerade hin, daß sie das Eitelwerden und Verwöhntwerden erst richtig lernte und sich schließlich von einem andern kapern ließ, der mehr aufwenden konnte. Von dritter Seite erfahren wir, daß sie damals auch noch Eigentum Feuerbachs mitgenommen habe. Nicht einmal das Bewußtsein ihrer Unwürdigkeit hat Feuerbach einigermaßen schnell kurieren können; so bis aus dem Innersten hatte er sich verschwendet an sie. Gerade die beginnenden dreißiger Jahre seines Lebens sind es. Es klingt einmal eine herzbewegende Klage bei ihm durch, wie es anders hätte kommen können. Überhaupt das tritt ganz sicher hervor: dadurch, daß er mit ihr lebte, ward seinem Bewußtsein Edleres nicht verdorben, lernte er vielmehr nur gerade erkennen, was er sich zusperrte zu dieser Zeit, was fehlte und nicht war, welches Opfer er um sie brachte. 1865, nach fünf vertrauten Jahren, hatte er ihren heimlichen Fortgang zu verwinden. Davon noch später im allgemeinen Zusammenhange. Anfang 1868 kam sie dann „in sehr katzenjämmerlichem Zustande" in Rom wieder an; damals machte es ihm nichts mehr, davon hören zu müssen. Im Dezember bettelt sie ihn einmal auf der Straße an, in traurigster Verfassung. Er macht bloß die bekannte italienische Fingerbewegung des Verneinens.

Soviel über diese Frau, die ihm, wie sich ihr eigentliches Wesen auch schließlich herausgestellt hat, für Jahre unfraglich ein großes Stück der Lebenseinsamkeit ausgefüllt und die dem Künstler die mächtigste Beflügelung gebracht hat, was hier untrennbar bleibt. Durch alle diese Jahre gibt sie den Gestalten seiner Gemälde die Figur und die Gesichtszüge. Letztere doch keineswegs so, daß er sie in allen Fällen porträtiert. Er variiert sie vielmehr in der interessantesten Weise. Um dies noch ausdrücklich zu bemerken: in keinem Gemälde hat Feuerbach die Frau den Augen preisgegeben, sie immer nur im Gewande dargestellt. Eigentümlichen Einfluß, der die Nanna selber bei Feuerbach geraume Zeit überdauert, übt sie dahin, daß ihm die Länge der Gestalt wie zur ästhetischen Notwendigkeit wird, auch in der Weise, daß er in gegebenen Fällen sogar noch eine subjektive Steigerung vornimmt.

Vielleicht am eindrucksvollsten wird Nanna veranschaulicht durch Abb. 36, eines der späteren Bildnisse, dessen Wiedergabe in dieser Monographie erst nach Feststellung und Satz unseres Textes erlangt wurde.

In dieselbe Zeit, wo er sich dieses „schönsten Weibes von ganz Rom" für seine Gemälde glücklich pries, fiel die Erneuerung jener Versuche, ihn nach Weimar zu ziehen, an die Kunstschule. Die von Scheffel sorgfältig eingeleiteten Bemühungen bei dem Großherzog Karl Alexander und den zugehörigen Instanzen wurden von Begas und Böcklin aufgenommen und fortgesetzt. Es ist darüber viel korrespondiert, der Plan hin und her gewendet worden, aber es hat wenig Wert, das alles wiederzugeben. Natürlich kann Feuerbach der Mutter, gerade jetzt, wo seine Lage materiell die allerunsicherste während seines ganzen Lebens ist, nicht schreiben, er will nicht. Er geht auf die Sache bis zu gewissem Grade ein, überlegt auch ernstlich und schwankt. Aber im Grunde und innerlich möchte er nicht, kann gar nicht. Ihn hält Rom umklammert, so wie dort für den Künstler und etwas auch für den Menschen die Dinge geworden sind. Was er mit einem tüchtigen Zusatz von Naivität aus diesen Verhandlungen und Vorfragen herausdrücken möchte, ist immer: eine materielle dauernde Hilfe oder Besoldung, aber bei der er in Rom bleiben kann. Allenfalls ein paar Monate Akademieprofessur, die übrige Zeit frei für Rom. Da hinein spielen dann auch wieder Karlsruher Möglichkeiten, aus denen Feuerbach nur wieder ähnliche Vergünstigungen herausschlagen möchte. Karlsruhe wird allmählich sogar wahrscheinlicher als Weimar. Man schuldet es ihm, mitzuteilen, wie er hierbei einen Anlauf nimmt, recht klug zu sein. Zuerst hat er vor, nach Karlsruhe zu melden: er habe in Weimar abgelehnt und könne deswegen wohl einen gewissen Ersatzanspruch in Karlsruhe machen. Dann aber fällt ihm ein: er wolle doch lieber nicht

sagen, ob er in Weimar angenommen habe oder nicht; „es ist besser so," belehrt er höchlich selbstzufrieden über sein schlaues Nachdenken die Mutter, „dann handeln sie eher, wenn sie glauben, ich akzeptiere". Nämlich er akzeptiere in Weimar. Im ganzen quälen ihn diese Verhandlungen nur, er hält doch nichts davon. Seine Briefe fangen immer



Abb. 79. Studie zur Gaea in der Wiener Akademie. 1875.
Wien, Moderne Galerie (im Belvedere). (Zu Seite 154.)

erst da eigentlich an, wo sie mit dem Eingehn auf diese Angelegenheit fertig sind; dann heißt es wie erlöst: „nun höre!" und er erzählt begeistert von den Bildern, die er in Rom vorhat. In diesen ist er immer ausführlich, über die Berufungsaffäre hat er knappe, unlustige Worte. „Meine Seele ist voll Bildern, die gemalt werden müssen. Das andere ist mir langweilig und peinigt mich." Wie ein innerer Aufschrei klingt es zuweilen: Laßt mich in Rom, nicht diese Berufungen, zum mindesten „rettet mir Italien!"

Aber wiederum ist seine Lage trostlos und das läßt sich der Mutter nicht verheimlichen. Die Briefe von ihr an ihn müssen oft von qualvoller Angst diktiert gewesen sein. Sie weiß den Großherzog Friedrich nach wie vor gütig gesinnt, ist wieder in Karlsruhe in Audienz, erreicht die Zusage: dasselbe wie in Weimar wird Feuerbach auch in Karlsruhe geboten



Abb. 80. Gaea. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154 und 156.)

werden. Es gelingt ihr, aus einem doch recht unsicheren Weimar ein ziemlich sicheres Karlsruhe zu machen. So wäre nun, trotz der fortdauernden künstlerischen Widerstände an der badischen Kunstschule, irgendein Ergebnis herbeizuführen gewesen, allenfalls sogar ein freies Gnadengehalt. Aber es zerrinnt alles wieder. In Karlsruhe ist schon früher zuviel geschehen, worüber Feuerbach nicht wegkommt, und geschieht nun wieder durch die

dortige Aufnahme — wir greifen hier schon voraus — seiner ausgestellten „Iphigenie“. Wenn sie kritisch nicht wohl zu vernichten war, wenn die Zeitungen sie lobten, so störten andere Umstände, daß ihr zum mindesten nicht beliebter Urheber nach Karlsruhe gelangte. Das Modell der Iphigenie war die Nanna, und die Residenz kannte natürlich alle Details



Abb. 81. Uranos. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154 und 156.)

auf das genaueste. Genug hiervon. „Peinige mich nicht mehr mit Karlsruhe, nicht mit dem, was werden könnte und nicht mit dem, was nicht geworden ist“ — das ist die Quintessenz der letzten hierüber von Feuerbach aus Rom an die Mutter geschriebenen Briefe. Es macht ihn krank, schadet ihm an der Gesundheit, „das ewige Wort Karlsruhe allein hat mir mehr geschadet, als die ganze Pension wert wäre, die man mir ja jeden Augenblick nach Laune wieder nehmen kann“. Und in denselben letzten Briefen

dieser Angelegenheit die glücklichsten Worte, die er jemals über den künstlerischen Besitz der Nanna geschrieben hat. Mit dem Zusatz: „Ich wäre manchmal verzweifelt und habe Ruhe und Zuversicht meinem schönen Modell zu danken, das mich begeistert und immer mit freundlichen Worten beruhigt und aufmuntert.“ O ja, sie versteht ihn zu nehmen, sie macht dem Künstler den Hof, denn stärker kann sie den Menschen nicht fassen, und naiv beglückt, als würde es auch für die Mutter ein Ausgleich sein, erzählt er davon: was müssen das für Menschen sein da draußen, die den Anselmo derart herumziehen, dem man Bildsäulen setzen sollte, so einem Meister!

Ihre Gegenwart gibt ihm Schwung, füllt seine Vorstellung mit Bildern an, könnte er's nur auch verwerten! Es sind noch nicht die Jahre, da er Nanna Goldschmuck und seidene Kleider schenkt, das ist erst in der Schackschen Zeit. Es fehlt auf die kläglichste Weise an den Mitteln, um nur die äußerlichsten Vorbedingungen für große Bilder zu beschaffen. „Ich mit meiner heißen Leidenschaft wäre fähig, alle 14 Tage ein Bild zu malen, und muß mich in meinen besten Jahren aufs Abwarten legen.“ „Ich werde dieses ganze Jahr (1862) bloß Köpfe malen.“ „Die Iphigenie ist mein letztes historisches Bild, denn auf diese Weise ruiniere ich mich und andere.“

Wir haben hiermit dieses erste große und wichtige Gemälde (Abb. 28) wieder erwähnt, das — nicht überhaupt, denn spätestens seit 1858 plante Feuerbach eine Iphigenie, aber so, wie es geworden ist — den Anregungen durch Nanna verdankt wird.

Der ursprüngliche Plan war, daß die Tochter Agamemnons aufrecht stehend über das Meer blicken sollte, getreu ihrem Monolog bei Goethe:

Denn, ach! mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend;
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.

Gleich nach jener Rückkehr nach Rom im Spätjahr 1860 beginnen die Nachrichten über das werdende Bild. Einer der ausländischen Künstler, die Feuerbach allein noch



Abb. 82. Studie zur Venus der Wiener Deckengemälde. 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154.)



Abb. 83. Venus. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154 und 156.)

als Bekannte sah, der Engländer Cardwell, schneiderte das griechische Gewand. Ganz erschrocken, so schildert es Feuerbach der Mutter, weicht er zurück, als er sie zum erstenmal darin erblickt; o das sollte auch die Mutter sehen, die hohe Gestalt in dem edlen Gewand! Unsere Abbildungen 24 und 26, nach den frühesten Zeichnungen, geben davon die unmittelbare Widerspiegelung. Und zugleich das bildnismäßige Profil der Züge, den Glanz auf dem dicht verschränkten schwarzen Haar. Diese beiden Zeichnungen zur Iphigenie gehören zu den Dingen, zu denen man immer wieder zurückkehrt; wer sie vorher sah, ehe er die zweite Auflage des Allgeyer las, der hatte schon vorher das Wort ‚Phidias', ehe es der Brief Feuerbachs von der Erscheinung des Modells in diesem Gewande sagt. Man bleibt meilenweit von Feuerbach entfernt, wenn man hier nicht unmittelbar begreift, was ihm die Verfügung über diese Römerin bedeutet hat und daß sie zeitweilig wie ein Stück von seinem Leben werden mußte.

Nach diesen wundervollen Vorarbeiten zu der stehenden Iphigenie beschließt er aber doch, sie zu setzen. Unfraglich aus dem richtigen Gedanken, daß vermehrte äußere Ruhe noch weiter der stillen Gewalt der seelischen Empfindung zugute kommen muß und dem Bilde noch mehr das Gepräge der Klassizität geben wird. Dann ist, nach diesem Entschluß, das Fertigwerden ein „rapides Gelingen auf den Wurf". Wir können kritisieren, die stehenden Handzeichnungen einheitlicher, an sich betrachtet vollendeter finden. Mit ihnen verglichen bleibt das Arrangement der Gewandung in dem Gemälde kleinlicher, unruhig. Der Kampf mit dem feierlichen Gewande, der bei der Sitzenden schwieriger wird, ist noch kein freier Sieg. Es ist keine Selbstverständlichkeit in dieser Drapierung, sie bleibt eine Zurechtlegung. Wir werden dessen, wenn nicht sonst, durch Feuerbach selber, durch die jüngere, zweite Iphigenie, den Vergleich mit dieser überzeugt. Auch der aufgestützte Arm in dem ersten Gemälde ist nicht einwandlos gut. Und um auch das noch anzumerken, das Wasser ist nichtssagend. Das Meer ist ihm seit Venedig mächtig und herrlich, seine Briefe sprechen bei jeder gebotenen Gelegenheit die höchsten Eindrücke aus, aber: Aufenthalt zu Studien kostet wieder bares Geld. Er macht zwar im Juli 1861 die kleine Fahrt nach Porto d'Anzio ans Tyrrhenische Meer, schreibt tief ergriffen, aber es bleibt noch eine flüchtige Rekognoszierung mit verdoppelt schmerz-

licher Empfindung der materiellen Behinderung. — Dies vorweg, um nun desto freier die Größe dieses Gemäldes zu betonen, das ohne alle Spur von Sentimentalität voll wahrhafter Hoheit ist. Feuerbach selber sagt es am besten: wenn seine Iphigenie aufstünde, es würde ihr alles aus dem Wege gehen.

Was man damals wesentlich beanstandete, war der Ton. Die bei Feuerbach in verschiedenen Motiven wiederkehrende eigentümlich bleiche Färbung tritt hier erstmals augenfällig hervor. Sie hat, so fremd sie dem damaligen aufsteigenden Kolorismus



Abb. 84. Studie zum Titanensturz. Wien, Akademie.
Die Studien sind hier so angeordnet, daß sie in der Reihenfolge von oben nach unten und von links nach rechts im Gemälde (Abb. 99) aufzusuchen sind. (Zu Seite 154 und 156.)

war, ihre Parallelen in der Renaissancekunst. Aber wir dürfen uns nicht auf diese beziehen. Diejenigen Quattrocentisten, an die wir zuerst denken würden, haben ihn sehr wenig oder gar nicht berührt. Die Farbendämpfung, bei gleichzeitig festgehaltener Helligkeit, ist von nichts anderem bedingt, als von demselben Willen zu Zurückhaltung und abklärender Ruhe, aus dem das Ganze des Bildes überhaupt geworden ist. Er überwindet die Venezianer und das Patriziertum durch den Geist der Klassizität, um nicht zu sagen, durch den Geist Italiens. Sein Streben ist, das aufrichtig gesehene Natürliche nach Form und auch nach Farbe hindurchgehen zu lassen durch ein edles individuelles Kunstgefühl. Dazu gehört ihm, vollends bei diesem Stoffgegenstand der in geistigen Fernen zurückliegenden Antike, daß die Farbe als solche nicht zu

blühend lokallebendig werden darf. Wie ja das italienische Licht selber die Eigenschaft hat, zu Einheiten zusammenzuziehen und die Lokalfarbe zu dämpfen. Er hat über solche Dinge schon früher gesprochen, bei dem S. 90 erwähnten Entwurf zur Amazonenschlacht; hier spricht er ausdrücklich von dem „mildern“ durch eine „vollendete“ Farbe. Er hat sich für seine Einordnung des Kolorits in eine feinere



Abb. 85. Studie zum Titanensturz. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

Harmonie des jeweiligen Ganzen auch weidlich gewehrt im Vermächtnis, sowie in den Aphorismen und Betrachtungen, die, zum Teil ganz neu, zum Teil in der originaleren Form, durch Allgeyer im Anhange veröffentlicht worden sind. Sie richten sich gegen den bald landläufig gewordenen Vorwurf, er habe sein Kolorit verloren und seine frühen Werke seien besser als die neueren. „Das dekorative Element darf nie eine feinere und edlere Kunst überwuchern.“ „Kolorit ist das konzentrierte, potenzierte Spiegelbild der uns umgebenden Dinge, die in der Schöpfung zerstreut liegen: ihr

verklärter Abglanz in einer poetischen Seele. Es basiert stets auf dem innersten Naturgefühl ... Illuminist ist derjenige, der alles etwa Brauchbare zusammenstellt, um eine erträgliche Verblüffung zu erreichen. Große Leinewanden mosaikartig zu bemalen, ist von guter Kunst aber ungefähr so weit entfernt, wie ein Freudenmädchen von einer anständigen Frau.“ —

War schon bisher das einfache tägliche Leben eine stete Sorge gewesen, so ward das Jahr 1862 wohl das schlimmste, das er überhaupt erlebt hat. Insofern schlimmer wie die Pariser Hungerzeiten, als er älter war, die zu erfüllenden Verpflichtungen größere Dimensionen, peinigendere Formen angenommen hatten. Es sind die gleichen Monate, da die letzten Anstrengungen in Karlsruhe gemacht wurden; aus ihrer täglichen Not haben wir jene erst ganz zu betrachten und ebenso auch seinen verharrenden innerlichen Widerstand. Es ist unendlich traurig, diese Stimmungen mit anzusehen, diese Briefe zu lesen, von denen, seit sie einmal da sind, der Biograph nun so schwer oder überhaupt nicht wieder loskommt. Freilich wurden sie schon durch das „Vermächtnis“ gewissermaßen nachgefordert. — Eigentlich gar kein Umsichschlagen des Gefesselten, keine Anklagen, keine Konvulsionen. Zumeist eine trostlose, desperate Stille; er mag bloß nicht mehr mittun. Alle die großen schönen Bilder stehen unverkauft da, viele Tausende an Wert, und es reicht nicht, eine Schusterrechnung zu bezahlen. Ja, wenn er tot wäre, dann wäre plötzlich das Mode-Interesse da, würde alles verkauft, könnten Schuster und Krämer, sowie die „große Ehrenschuld“ (die ungefähr 200 Scudi beträgt) bezahlt werden und ein Kapital für die Mutter übrig bleiben; es wäre vielleicht das beste. Seit vierzehn Nächten hat er kein Auge zugetan ...



Abb. 86. Studie zum Titanensturz. Im Gemälde verändert. 1879. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

Dann ein einzelner wilder Ausbruch, das Anzeichen des Sichaufraffens, der wiederkehrenden Kraft, die erst einmal dieses hinausstoßen muß. „Ich glaube aber an nichts mehr und bin entschlossen, meinem lieben Vater in Bälde eine Visite zu machen. Fluch allen, die mich gequält! Fluch der Stunde meiner Geburt! Meine schönen Haare fallen mir aus über all dem Denken

und den ewigen Enttäuschungen. Seit ein paar Tagen arbeite ich auch nicht mehr — möge alles zum Teufel gehen. Ich sehe kein Ende der ganzen Sache, und in der ewig bitteren Stimmung kann ich auch nicht das machen, was ich in sorgenfreier könnte. Jung, schön, voll Talent und voll Hoffnungen und so miserabel verlassen von allem!



Abb. 87. Studie zum Titanensturz. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

„Das große Bild" (die Iphigenie) „soll dann reisen, weil ich nicht meinen Namen von den Karlsruher Eseln abhängig wissen will. —

„— Liebe, gute Mutter, könnte ich Dir die Hand reichen! Ich fühle mich so krank, so liebesbedürftig und so verlassen . . ."

Nein, diese Stelle durfte nicht unterdrückt werden, wenn man je von dem Menschen Feuerbach zu erzählen begonnen.

Zu der inneren Wiedererhebung kommen dann, außer dem schon erwähnten Trost in Nannas Zuspruch, auch Beruhigungen, wennschon zuerst in sehr mittelbarer, eigentlich negativer Form. Der alte König Ludwig I. von Bayern kommt in sein Atelier, sieht sich fest an Feuerbachs schönem Kopf, und das bleibt freilich auch alles. Es ist, um es bei dieser Gelegenheit zu sagen, nicht der Mühe wert, von den sonstigen hohen Besuchen zu erzählen, die zu irgendeiner Zeit in seinem römischen Atelier gewesen sind, es ist außer leerer Schöntuerei nie etwas dabei herausgekommen. — Im Herbst 1862 kam Böcklin wieder nach Rom. Er hatte es in Weimar nicht ausgehalten, dann würde es also Feuerbach gewiß nicht getan haben; das war wieder ein Trost von jener negativen Art, den er sich entnehmen konnte, nachdem schon das Ende der Entschlußqualen an sich ein solches gewesen.

* * *

Dann aber kommt die unmittelbare Not zu Ende durch die Beziehung zu dem Herrn oder Freiherrn, späteren Grafen von Schack. Wie schwer diese Beziehung auf die Dauer zu ertragen gewesen sein mag, für Feuerbach ist sie in der Wende von 1862 zu 1863 eine direkte Rettung gewesen, und er hat es ausdrücklich so anerkannt.

gehe in Seide und Herrlichkeit. Und am Ende hat er's büßen müssen durch ein genau so bitteres und nachhaltiges Leiden, als ob ihm etwas Wertvolles entrissen worden wäre. Es war wohl etwas nicht Gewöhnliches an ihr und um sie her, aber Echtes doch nicht. Er hatte sie in Gewändern und Schmucksachen verwöhnt, so gut er konnte, und ein beträchtliches Stück mehr; das reichte bei ihr gerade hin, daß sie das Eitelwerden und Verwöhntwerden erst richtig lernte und sich schließlich von einem andern kapern ließ, der mehr aufwenden konnte. Von dritter Seite erfahren wir, daß sie damals auch noch Eigentum Feuerbachs mitgenommen habe. Nicht einmal das Bewußtsein ihrer Unwürdigkeit hat Feuerbach einigermaßen schnell kurieren können; so bis aus dem Innersten hatte er sich verschwendet an sie. Gerade die beginnenden dreißiger Jahre seines Lebens sind es. Es klingt einmal eine herzbewegende Klage bei ihm durch, wie es anders hätte kommen können. Überhaupt das tritt ganz sicher hervor: dadurch, daß er mit ihr lebte, ward seinem Bewußtsein Edleres nicht verdorben, lernte er vielmehr nur gerade erkennen, was er sich zusperrte zu dieser Zeit, was fehlte und nicht war, welches Opfer er um sie brachte. 1865, nach fünf vertrauten Jahren, hatte er ihren heimlichen Fortgang zu verwinden. Davon noch später im allgemeinen Zusammenhange. Anfang 1868 kam sie dann „in sehr katzenjämmerlichem Zustande" in Rom wieder an; damals machte es ihm nichts mehr, davon hören zu müssen. Im Dezember bettelt sie ihn einmal auf der Straße an, in traurigster Verfassung. Er macht bloß die bekannte italienische Fingerbewegung des Verneinens.

Soviel über diese Frau, die ihm, wie sich ihr eigentliches Wesen auch schließlich herausgestellt hat, für Jahre unfraglich ein großes Stück der Lebenseinsamkeit ausgefüllt und die dem Künstler die mächtigste Beflügelung gebracht hat, was hier untrennbar bleibt. Durch alle diese Jahre gibt sie den Gestalten seiner Gemälde die Figur und die Gesichtszüge. Letztere doch keineswegs so, daß er sie in allen Fällen porträtiert. Er variiert sie vielmehr in der interessantesten Weise. Um dies noch ausdrücklich zu bemerken: in keinem Gemälde hat Feuerbach die Frau den Augen preisgegeben, sie immer nur im Gewande dargestellt. Eigentümlichen Einfluß, der die Nanna selber bei Feuerbach geraume Zeit überdauert, übt sie dahin, daß ihm die Länge der Gestalt wie zur ästhetischen Notwendigkeit wird, auch in der Weise, daß er in gegebenen Fällen sogar noch eine subjektive Steigerung vornimmt.

Vielleicht am eindrucksvollsten wird Nanna veranschaulicht durch Abb. 36, eines der späteren Bildnisse, dessen Wiedergabe in dieser Monographie erst nach Feststellung und Satz unseres Textes erlangt wurde.

In dieselbe Zeit, wo er sich dieses „schönsten Weibes von ganz Rom" für seine Gemälde glücklich pries, fiel die Erneuerung jener Versuche, ihn nach Weimar zu ziehen, an die Kunstschule. Die von Scheffel sorgfältig eingeleiteten Bemühungen bei dem Großherzog Karl Alexander und den zugehörigen Instanzen wurden von Begas und Böcklin aufgenommen und fortgesetzt. Es ist darüber viel korrespondiert, der Plan hin und her gewendet worden, aber es hat wenig Wert, das alles wiederzugeben. Natürlich kann Feuerbach der Mutter, gerade jetzt, wo seine Lage materiell die allerunsicherste während seines ganzen Lebens ist, nicht schreiben, er will nicht. Er geht auf die Sache bis zu gewissem Grade ein, überlegt auch ernstlich und schwankt. Aber im Grunde und innerlich möchte er nicht, kann gar nicht. Ihn hält Rom umklammert, so wie dort für den Künstler und etwas auch für den Menschen die Dinge geworden sind. Was er mit einem tüchtigen Zusatz von Naivität aus diesen Verhandlungen und Vorfragen herausdrücken möchte, ist immer: eine materielle dauernde Hilfe oder Besoldung, aber bei der er in Rom bleiben kann. Allenfalls ein paar Monate Akademieprofessur, die übrige Zeit frei für Rom. Da hinein spielen dann auch wieder Karlsruher Möglichkeiten, aus denen Feuerbach nur wieder ähnliche Vergünstigungen herausschlagen möchte. Karlsruhe wird allmählich sogar wahrscheinlicher als Weimar. Man schuldet es ihm, mitzuteilen, wie er hierbei einen Anlauf nimmt, recht klug zu sein. Zuerst hat er vor, nach Karlsruhe zu melden: er habe in Weimar abgelehnt und könne deswegen wohl einen gewissen Ersatzanspruch in Karlsruhe machen. Dann aber fällt ihm ein: er wolle doch lieber nicht

sagen, ob er in Weimar angenommen habe oder nicht; „es ist besser so," belehrt er höchlich selbstzufrieden über sein schlaues Nachdenken die Mutter, „dann handeln sie eher, wenn sie glauben, ich akzeptiere". Nämlich er akzeptiere in Weimar. Im ganzen quälen ihn diese Verhandlungen nur, er hält doch nichts davon. Seine Briefe fangen immer



Abb. 79. Studie zur Gaea in der Wiener Akademie. 1875.
Wien, Moderne Galerie (im Belvedere). (Zu Seite 154.)

erst da eigentlich an, wo sie mit dem Eingehn auf diese Angelegenheit fertig sind; dann heißt es wie erlöst: „nun höre!" und er erzählt begeistert von den Bildern, die er in Rom vorhat. In diesen ist er immer ausführlich, über die Berufungsaffäre hat er knappe, unlustige Worte. „Meine Seele ist voll Bildern, die gemalt werden müssen. Das andere ist mir langweilig und peinigt mich." Wie ein innerer Aufschrei klingt es zuweilen: Laßt mich in Rom, nicht diese Berufungen, zum mindesten „rettet mir Italien!"

Aber wiederum ist seine Lage trostlos und das läßt sich der Mutter nicht verheimlichen. Die Briefe von ihr an ihn müssen oft von qualvoller Angst diktiert gewesen sein. Sie weiß den Großherzog Friedrich nach wie vor gütig gesinnt, ist wieder in Karlsruhe in Audienz, erreicht die Zusage: dasselbe wie in Weimar wird Feuerbach auch in Karlsruhe geboten



Abb. 80. Gaea. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154 und 156.)

werden. Es gelingt ihr, aus einem doch recht unsicheren Weimar ein ziemlich sicheres Karlsruhe zu machen. So wäre nun, trotz der fortdauernden künstlerischen Widerstände an der badischen Kunstschule, irgendein Ergebnis herbeizuführen gewesen, allenfalls sogar ein freies Gnadengehalt. Aber es zerrinnt alles wieder. In Karlsruhe ist schon früher zuviel geschehen, worüber Feuerbach nicht wegkommt, und geschieht nun wieder durch die

dortige Aufnahme — wir greifen hier schon voraus — seiner ausgestellten „Iphigenie". Wenn sie kritisch nicht wohl zu vernichten war, wenn die Zeitungen sie lobten, so störten andere Umstände, daß ihr zum mindesten nicht beliebter Urheber nach Karlsruhe gelangte. Das Modell der Iphigenie war die Nanna, und die Residenz kannte natürlich alle Details



Abb. 81. Uranos. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154 und 156.)

auf das genaueste. Genug hiervon. „Peinige mich nicht mehr mit Karlsruhe, nicht mit dem, was werden könnte und nicht mit dem, was nicht geworden ist" — das ist die Quintessenz der letzten hierüber von Feuerbach aus Rom an die Mutter geschriebenen Briefe. Es macht ihn krank, schadet ihm an der Gesundheit, „das ewige Wort Karlsruhe allein hat mir mehr geschadet, als die ganze Pension wert wäre, die man mir ja jeden Augenblick nach Laune wieder nehmen kann". Und in denselben letzten Briefen

dieser Angelegenheit die glücklichsten Worte, die er jemals über den künstlerischen Besitz der Nanna geschrieben hat. Mit dem Zusatz: „Ich wäre manchmal verzweifelt und habe Ruhe und Zuversicht meinem schönen Modell zu danken, das mich begeistert und immer mit freundlichen Worten beruhigt und aufmuntert.“ O ja, sie versteht ihn zu nehmen, sie macht dem Künstler den Hof, denn stärker kann sie den Menschen nicht fassen, und naiv beglückt, als würde es auch für die Mutter ein Ausgleich sein, erzählt er davon: was müssen das für Menschen sein da draußen, die den Anselmo derart herumziehen, dem man Bildsäulen setzen sollte, so einem Meister!

Ihre Gegenwart gibt ihm Schwung, füllt seine Vorstellung mit Bildern an, könnte er's nur auch verwerten! Es sind noch nicht die Jahre, da er Nanna Goldschmuck und seidene Kleider schenkt, das ist erst in der Schackschen Zeit. Es fehlt auf die kläglichste Weise an den Mitteln, um nur die äußerlichsten Vorbedingungen für große Bilder zu beschaffen. „Ich mit meiner heißen Leidenschaft wäre fähig, alle 14 Tage ein Bild zu malen, und muß mich in meinen besten Jahren aufs Abwarten legen.“ „Ich werde dieses ganze Jahr (1862) bloß Köpfe malen.“ „Die Iphigenie ist mein letztes historisches Bild, denn auf diese Weise ruiniere ich mich und andere.“

Wir haben hiermit dieses erste große und wichtige Gemälde (Abb. 28) wieder erwähnt, das — nicht überhaupt, denn spätestens seit 1858 plante Feuerbach eine Iphigenie, aber so, wie es geworden ist — den Anregungen durch Nanna verdankt wird.

Der ursprüngliche Plan war, daß die Tochter Agamemnons aufrecht stehend über das Meer blicken sollte, getreu ihrem Monolog bei Goethe:

Denn, ach! mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend;
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.

Gleich nach jener Rückkehr nach Rom im Spätjahr 1860 beginnen die Nachrichten über das werdende Bild. Einer der ausländischen Künstler, die Feuerbach allein noch



Abb. 82. Studie zur Venus der Wiener Deckengemälde. 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154.)



Abb. 83. Venus. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154 und 156.)

als Bekannte sah, der Engländer Cardwell, schneiderte das griechische Gewand. Ganz erschrocken, so schildert es Feuerbach der Mutter, weicht er zurück, als er sie zum erstenmal darin erblickt; o das sollte auch die Mutter sehen, die hohe Gestalt in dem edlen Gewand! Unsere Abbildungen 24 und 26, nach den frühesten Zeichnungen, geben davon die unmittelbare Widerspiegelung. Und zugleich das bildnismäßige Profil der Züge, den Glanz auf dem dicht verschränkten schwarzen Haar. Diese beiden Zeichnungen zur Iphigenie gehören zu den Dingen, zu denen man immer wieder zurückkehrt; wer sie vorher sah, ehe er die zweite Auflage des Allgeyer las, der hatte schon vorher das Wort ‚Phidias‘, ehe es der Brief Feuerbachs von der Erscheinung des Modells in diesem Gewande sagt. Man bleibt meilenweit von Feuerbach entfernt, wenn man hier nicht unmittelbar begreift, was ihm die Verfügung über diese Römerin bedeutet hat und daß sie zeitweilig wie ein Stück von seinem Leben werden mußte.

Nach diesen wundervollen Vorarbeiten zu der stehenden Iphigenie beschließt er aber doch, sie zu setzen. Unfraglich aus dem richtigen Gedanken, daß vermehrte äußere Ruhe noch weiter der stillen Gewalt der seelischen Empfindung zugute kommen muß und dem Bilde noch mehr das Gepräge der Klassizität geben wird. Dann ist, nach diesem Entschluß, das Fertigwerden ein „rapides Gelingen auf den Wurf“. Wir können kritisieren, die stehenden Handzeichnungen einheitlicher, an sich betrachtet vollendeter finden. Mit ihnen verglichen bleibt das Arrangement der Gewandung in dem Gemälde kleinlicher, unruhig. Der Kampf mit dem feierlichen Gewande, der bei der Sitzenden schwieriger wird, ist noch kein freier Sieg. Es ist keine Selbstverständlichkeit in dieser Drapierung, sie bleibt eine Zurechtlegung. Wir werden dessen, wenn nicht sonst, durch Feuerbach selber, durch die jüngere, zweite Iphigenie, den Vergleich mit dieser überzeugt. Auch der aufgestützte Arm in dem ersten Gemälde ist nicht einwandlos gut. Und um auch das noch anzumerken, das Wasser ist nichtssagend. Das Meer ist ihm seit Venedig mächtig und herrlich, seine Briefe sprechen bei jeder gebotenen Gelegenheit die höchsten Eindrücke aus, aber: Aufenthalt zu Studien kostet wieder bares Geld. Er macht zwar im Juli 1861 die kleine Fahrt nach Porto d'Anzio ans Tyrrhenische Meer, schreibt tief ergriffen, aber es bleibt noch eine flüchtige Rekognoszierung mit verdoppelt schmerz-

licher Empfindung der materiellen Behinderung. — Dies vorweg, um nun desto freier die Größe dieses Gemäldes zu betonen, das ohne alle Spur von Sentimentalität voll wahrhafter Hoheit ist. Feuerbach selber sagt es am besten: wenn seine Iphigenie aufstünde, es würde ihr alles aus dem Wege gehen.

Was man damals wesentlich beanstandete, war der Ton. Die bei Feuerbach in verschiedenen Motiven wiederkehrende eigentümlich bleiche Färbung tritt hier erstmals augenfällig hervor. Sie hat, so fremd sie dem damaligen aufsteigenden Kolorismus



Abb. 84. Studie zum Titanensturz. Wien, Akademie.
Die Studien sind hier so angeordnet, daß sie in der Reihenfolge von oben nach unten und von links nach rechts im Gemälde (Abb. 99) aufzusuchen sind. (Zu Seite 154 und 156.)

war, ihre Parallelen in der Renaissancekunst. Aber wir dürfen uns nicht auf diese beziehen. Diejenigen Quattrocentisten, an die wir zuerst denken würden, haben ihn sehr wenig oder gar nicht berührt. Die Farbendämpfung, bei gleichzeitig festgehaltener Helligkeit, ist von nichts anderem bedingt, als von demselben Willen zu Zurückhaltung und abklärender Ruhe, aus dem das Ganze des Bildes überhaupt geworden ist. Er überwindet die Venezianer und das Patriziertum durch den Geist der Klassizität, um nicht zu sagen, durch den Geist Italiens. Sein Streben ist, das aufrichtig gesehene Natürliche nach Form und auch nach Farbe hindurchgehen zu lassen durch ein edles individuelles Kunstgefühl. Dazu gehört ihm, vollends bei diesem Stoffgegenstand der in geistigen Fernen zurückliegenden Antike, daß die Farbe als solche nicht zu

blühend lokallebendig werden darf. Wie ja das italienische Licht selber die Eigenschaft hat, zu Einheiten zusammenzuziehen und die Lokalfarbe zu dämpfen. Er hat über solche Dinge schon früher gesprochen, bei dem S. 90 erwähnten Entwurf zur Amazonenschlacht; hier spricht er ausdrücklich von dem „mildern“ durch eine „vollendete“ Farbe. Er hat sich für seine Einordnung des Kolorits in eine feinere



Abb. 85. Studie zum Titanensturz. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

Harmonie des jeweiligen Ganzen auch weidlich gewehrt im Vermächtnis, sowie in den Aphorismen und Betrachtungen, die, zum Teil ganz neu, zum Teil in der originaleren Form, durch Allgeyer im Anhange veröffentlicht worden sind. Sie richten sich gegen den bald landläufig gewordenen Vorwurf, er habe sein Kolorit verloren und seine frühen Werke seien besser als die neueren. „Das dekorative Element darf nie eine feinere und edlere Kunst überwuchern.“ „Kolorit ist das konzentrierte, potenzierte Spiegelbild der uns umgebenden Dinge, die in der Schöpfung zerstreut liegen: ihr

verklärter Abglanz in einer poetischen Seele. Es basiert stets auf dem innersten Naturgefühl ... Illuminist ist derjenige, der alles etwa Brauchbare zusammenstellt, um eine erträgliche Verblüffung zu erreichen. Große Leinewanden mosaikartig zu bemalen, ist von guter Kunst aber ungefähr so weit entfernt, wie ein Freudenmädchen von einer anständigen Frau." —

War schon bisher das einfache tägliche Leben eine stete Sorge gewesen, so ward das Jahr 1862 wohl das schlimmste, das er überhaupt erlebt hat. Insofern schlimmer wie die Pariser Hungerzeiten, als er älter war, die zu erfüllenden Verpflichtungen größere Dimensionen, peinigendere Formen angenommen hatten. Es sind die gleichen Monate, da die letzten Anstrengungen in Karlsruhe gemacht wurden; aus ihrer täglichen Not haben wir jene erst ganz zu betrachten und ebenso auch seinen verharrenden innerlichen Widerstand. Es ist unendlich traurig, diese Stimmungen mit anzusehen, diese Briefe zu lesen, von denen, seit sie einmal da sind, der Biograph nun so schwer oder überhaupt nicht wieder loskommt. Freilich wurden sie schon durch das „Vermächtnis" gewissermaßen nachgefordert. — Eigentlich gar kein Umsichschlagen des Gefesselten, keine Anklagen, keine Konvulsionen. Zumeist eine trostlose, desperate Stille; er mag bloß nicht mehr mittun. Alle die großen schönen Bilder stehen unverkauft da, viele Tausende an Wert, und es reicht nicht, eine Schusterrechnung zu bezahlen. Ja, wenn er tot wäre, dann wäre plötzlich das Mode-Interesse da, würde alles verkauft, könnten Schuster und Krämer, sowie die „große Ehrenschuld" (die ungefähr 200 Scudi beträgt) bezahlt werden und ein Kapital für die Mutter übrig bleiben; es wäre vielleicht das beste. Seit vierzehn Nächten hat er kein Auge zugetan ...



Abb. 86. Studie zum Titanensturz. Im Gemälde verändert. 1879. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

Dann ein einzelner wilder Ausbruch, das Anzeichen des Sichaufraffens, der wiederkehrenden Kraft, die erst einmal dieses hinausstoßen muß. „Ich glaube aber an nichts mehr und bin entschlossen, meinem lieben Vater in Bälde eine Visite zu machen. Fluch allen, die mich gequält! Fluch der Stunde meiner Geburt! Meine schönen Haare fallen mir aus über all dem Denken



Abb. 87. Studie zum Titanensturz. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

und den ewigen Enttäuschungen. Seit ein paar Tagen arbeite ich auch nicht mehr — möge alles zum Teufel gehen. Ich sehe kein Ende der ganzen Sache, und in der ewig bitteren Stimmung kann ich auch nicht das machen, was ich in sorgenfreier könnte. Jung, schön, voll Talent und voll Hoffnungen und so miserabel verlassen von allem!

„Das große Bild" (die Iphigenie) „soll dann reisen, weil ich nicht meinen Namen von den Karlsruher Eseln abhängig wissen will. —

„— Liebe, gute Mutter, könnte ich Dir die Hand reichen! Ich fühle mich so krank, so liebesbedürftig und so verlassen . . ."

Nein, diese Stelle durfte nicht unterdrückt werden, wenn man je von dem Menschen Feuerbach zu erzählen begonnen.

Zu der inneren Wiedererhebung kommen dann, außer dem schon erwähnten Trost in Nannas Zuspruch, auch Beruhigungen, wennschon zuerst in sehr mittelbarer, eigentlich negativer Form. Der alte König Ludwig I. von Bayern kommt in sein Atelier, sieht sich fest an Feuerbachs schönem Kopf, und das bleibt freilich auch alles. Es ist, um es bei dieser Gelegenheit zu sagen, nicht der Mühe wert, von den sonstigen hohen Besuchen zu erzählen, die zu irgendeiner Zeit in seinem römischen Atelier gewesen sind, es ist außer leerer Schöntuerei nie etwas dabei herausgekommen. — Im Herbst 1862 kam Böcklin wieder nach Rom. Er hatte es in Weimar nicht ausgehalten, dann würde es also Feuerbach gewiß nicht getan haben; das war wieder ein Trost von jener negativen Art, den er sich entnehmen konnte, nachdem schon das Ende der Entschlußqualen an sich ein solches gewesen.

* * *

Dann aber kommt die unmittelbare Not zu Ende durch die Beziehung zu dem Herrn oder Freiherrn, späteren Grafen von Schack. Wie schwer diese Beziehung auf die Dauer zu ertragen gewesen sein mag, für Feuerbach ist sie in der Wende von 1862 zu 1863 eine direkte Rettung gewesen, und er hat es ausdrücklich so anerkannt.

Nach langjährigem Lobpreis seiner Verdienste um die Kunst ist über den verstorbenen Schack ein Sturm von posthumer Kritik niedergegangen. Die Namen des Dreigestirns seiner Galerie, Feuerbach, Böcklin, Lenbach, sind zu einer peinlichen Demonstration seiner Unzulänglichkeit im Urteil geworden, seiner verständnislosen Schulmeisterei, die gar nicht wußte, worauf es ankommt, seiner ausnutzenden Kargheit, daneben zu einer drastischen Widerlegung seiner eigenen Angaben über seine Galerie, durch den



Abb. 88. Studie zum Titanensturz. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

Nachweis der vielen darin enthaltenen Selbsttäuschungen und Gedächtnisirrtümer. Mit Schwind ist es nicht viel anders, aber diesen verstand er wenigstens. In der biographischen Behandlung Böcklins hat man genugsam von diesen Dingen gesprochen; Lenbach hat selber, man vergleiche das Buch von W. Wyl, sich auf das allerdeutlichste geäußert und dabei auch auf Feuerbach exemplifiziert, den er sonst nicht mochte; für Feuerbach hat Allgeyer die reichlichsten Nachweise und Dokumente gegeben. Schack war im Zusammenhang damit, daß er ein geschmackvoller Liebhaber-Schriftsteller war, auch ein durchaus literarischer Kunstfreund. Ihn interessierte immer der Gegenstand, und

wenn ein Gemälde in Stoff oder Maskerade sich mit seiner dichterisch-schriftstellerischen und übersetzerischen Tätigkeit berührte oder auch mit der Renaissance als einer vor allen erlesenen geistigen Zeit, so konnte es seiner Anteilnahme einigermaßen sicher sein. Er war stolz und eitel auf seine Galerie, aber er hatte die Furcht aller unsicheren Sammler, zu viel zu bezahlen, obwohl er sehr große Mittel jährlich für Ankäufe aufzuwenden



Abb. 89. Studie, verwendet in der Frau mit dem Kinde im Titanensturz.
Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

hatte; er wollte möglichst viel Bilder haben, mit denen sich Ehre einlegen ließ, aber nicht in den Ruf kommen, daß er sich übervorteilen lasse und somit nichts verstehe. Die bei ihm meistvertretenen Meister sind alle durch Notlagen von ihm abhängig gewesen. So Genelli; so konnte er für 8000 Gulden die ganze kleine Schwind-Galerie — etwa 25 Bilder — auf einmal erwerben, weil Schwind momentan Geld brauchte und die unverkauften Sachen hatte. Und so konnte er Böcklin, Feuerbach, Lenbach als junge Künstler an sich fesseln und sie, man muß es sagen, im Preise drücken, Böcklin übrigens ärger als Feuerbach, maßregelte sie dabei durch seine Urteile und hieß der feinsinnige,

großartige Mann, der aufstrebende Talente entdecke und unterstütze. Tatsächlich ist er in allen Fällen aufmerksam gemacht und von Anderen dirigiert worden. Aber es muß ausgleichend hinzugesetzt werden, er wußte das alles eigentlich nicht, war gar nicht imstande, sich auch einmal von der Seite der Künstler her zu sehen, glaubte wirklich ein rechter Förderer durch Tat und Rat zu sein. — Sicherlich würde Feuerbach das Verhältnis nach wenigen Wochen zerrissen haben, wenn nicht die Korrespondenz von Anfang an durch die Mutter gegangen wäre. Und so hat wiederum sie ihren nicht immer leicht erkauften Anteil daran, daß Feuerbach nun doch für einige Jahre auskömmlich zu leben hatte, obschon Schack von sich aus die Preise bestimmte. Feuerbach hat, als diese Jahre später zurücklagen, gerne vergessen, wieviel er während ihrer Dauer über Schack zu klagen und sich zu ärgern gehabt hatte, bis er ihn schließlich nicht mehr ertrug. Zu seiner Charakteristik, wie er das Widrige am Ende immer wieder wegsiebt, ist es sehr geeignet, mit den Momentbildern und heftigen oder spöttischen Ausdrücken über Schack, die in den Briefen bei Allgeyer enthalten sind, den Rückblick im Vermächtnis zu vergleichen: „Schack eröffnete mir für eine Reihe von Jahren eine verhältnismäßig sorgenfreie Tätigkeit. Wie es mir ohne dieses Dazwischentreten ergangen wäre, weiß ich nicht zu sagen. Es war meine schlimmste Periode“ (bis 1862) „und ich hatte alle Ursache, sehr dankbar zu sein“. Man kann ihm auch das Zeugnis nicht versagen, daß er sich, bei seiner Natur, der jeglicher Zwang von ihren Fähigkeiten nur nehmen konnte, mit sehr viel Ausdauer in das Verhältnis geschickt hat.



Abb. 90. Studie für die Frau mit dem Kinde im Titanensturz. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

Um das vorweg zu sagen, Schack hielt Feuerbach allezeit für einen talentierten Genremaler. Er wollte von ihm Idyllen oder auch historisch-literarische Illustrationen. Große Bilder widerriet er, obwohl er die Pietà kaufte und sich nachmals darauf zugute tat. Sie ist freilich im Format — und allein in diesem — nicht groß. Feuerbach hat ihm die Medea und das Gastmahl des Plato vorgeschlagen, hat für ihn diese herrlichen Schöpfungen ausführen wollen, und Schack hat sie sich entgehen lassen; als der Maler ihm von der Amazonenschlacht sagte, urteilte er, derartige



Abb. 91. Studie, im Titanensturz verwendet. Wien, Akademie. (Zu Seite 154 u. 158.)

bewegte große Kompositionen seien nicht das Feuerbach durch sein Talent angewiesene Feld. Er hatte an den ersten Bildern, die er von Feuerbach sah, gerade so viel begriffen, daß diese so einfach und ruhig seien. Ergo ist Feuerbach für ruhige Szenen gut, aber nicht für leidenschaftliche und figurenreiche. Künstler und Mensch sind ihm nur sympathisch ohne das innere Ungestüm. Ihm bleibt ein Unbehagen des Persönlichen; sicherlich hat es diesen Grund, wenn er dem direkten Briefwechsel mit Feuerbach in einer oft sonderbaren Weise aus dem Wege geht und sich auch dann, wenn jener die Antwort nach Rom erwartet, an den Umweg über Heidelberg hält.

Für Feuerbach hatte das Verhältnis folgende Seiten. Er konnte davon leben. Aber seine Bilder wurden viel geringer bezahlt, als er sie veranschlagte. Und er durfte immer nur kleine, ihn nicht befriedigende Themata malen, allenfalls weitschichtige Themata in kleinen Formaten, denn das nahm Schack nicht so genau. Endlich, die Öffentlichkeit erfuhr nichts von diesen Arbeiten. Er blieb in seiner Geltung als Künstler stecken, konnte in dieser Weise noch Jahrzehnte für Schack weiter malen und kam doch nicht vom Fleck, weder äußerlich noch mit seinem größeren künstlerischen Wollen. So sind diese Jahre wie eine Zeit der inneren Sammlung; er kann sorgenfreier in das Leben schauen und wird andererseits von seinen größten Ideen zurückgehalten. Aber nicht, um sie darüber zu verlieren.

So hat Feuerbach von 1863 bis 1868 für Schack gearbeitet und ihm außerdem drei seiner letzten vorher fertig gewordenen Gemälde verkauft; im ganzen besitzt die Schacksche Galerie elf Werke von ihm.

Nach Feuerbachs eigener Erinnerung erregte Schacks Aufmerksamkeit zuerst das Bild „Ariost am Hofe von Ferrara", das auch als „Garten des Ariost" bezeichnet wird (Abb. 25). Also ein relativ untergeordnetes Bild, gedanklich und kompositionell flau, aber

im Gegenstand von ansehnlichem literarischem Bezug. Es stammte nach Idee und Anlage aus der venezianischen Zeit und war dann in dem bösen Notjahre 1862 fertig gemacht worden. Soweit es überhaupt als fertig wirkt und nicht vielmehr als der saubere Probeversuch in kleinem Format für ein großes Gemälde, das noch mancher Ausgestaltung bedurft haben würde. Auch andere ausgereifte Werke von ihm fangen mit relativ kleingehaltenen Figuren an und rücken diese während der folgenden Stadien in äußere und innere Größe. Modellstudien konnten freilich für die figurenreiche Darstellung schon gar nicht gemacht werden; Nanna wird einige Male unter die Frauen gestellt, die eine Figur



Abb. 92. Studie, im Titanensturz verwendet. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

des Dantebildes einfach wiederholt. Dies alles erhält seine Rechtfertigung durch den Eindruck des Experimentellen oder des derzeit schon Abgetanen, der an dem Ganzen haften bleibt. Dem Ganzen, auch den venezianisch lebhaften, leuchtkräftigen Farben. In interessanter Weise entfaltet hier Feuerbach eine Architektur, die uns, zusammen mit dem sterbenden Aretin und vollends den beiden Ausführungen des Gastmahles, sagt, daß er auch als monumentaler Baukünstler einen besonderen Platz eingenommen haben würde.

Das Porträt der Nanna bei Schack, „Bildnis einer Römerin“ (Abb. 27), stammt aus dem Jahre 1861. Die klassische Iphigenie wandelt sich zurück zur zeitgenössischen Trasteverinerin, zur schön angezogenen Frau aus dem Kleinbürgertum; manche Einzelheit, die an der Iphigenie etwas ungünstig porträthaft geblieben war, wie die sehr niedrige Stirn,

fällt nun hier nicht auf, ist das Erforderte. Eines der unvergeßlichen Bildnisse, die es gibt. Es steht in kühler Atelierhelle, und man fühlt, daß das der Ton für diese Frau ist, sobald einmal sie selbst um ihretwillen gegeben werden soll. Die zarten schwärzlichen Schattenpartien des matt hellbronzenen Gesichtes werden zur Einheit mit dem ebenholzschwarzen (nicht blauschwarzen) Haar, mit den langen, fast zudeckenden Wimpern und dem mehr verstandenen als gesehenen Blick, ja sie werden zu einem Teil der Charakteristik. Das Bildnis hebt sich ab von einem unmittelbar dahinter hangenden



Abb. 93. Studie für den Flußgott im Titanensturz.
Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

ruhigen grünen Vorhang, Nanna trägt ein braunes Mieder, ein schwarzer Umhang ist hinzu getan, schmal sieht das herumgelegte rote Tuch über das gescheitelte Haar herüber. In den Schmuckzutaten waltet noch ein bürgerliches und ästhetisches Maßhalten, das durch die Kette aus billigen sog. römischen Perlen eher verdeutlicht als beeinträchtigt wird. — Wie wundersam wäre es, aus diesem Bildnis allein das Persönliche dieses geheimnisvollen Weibes zu kennen. Aber es gibt ja kein Geheimnis, wir haben ja alles schwarz auf weiß. — Man denkt einen Moment an die Mona Lisa; die kaum merkbare Charakterisierung durch die Mundwinkel veranlaßt dazu und nicht minder die wundervoll gemalte, im besten Sinne der Renaissance schöne Hand. Aber man sagt sich wieder,

daß dasselbe oder etwas ganz Ähnliches wohl auch geworden wäre, wenn das Gemälde des Lionardo gar nicht existierte.

Die erste Bestellung Schacks bei Feuerbach, welche dieser erst auszuführen hatte, war eine Madonna, eine Wiederholung der oben Seite 94 erwähnten (Abb. 23). Der feinsinnige alte Philologe und Catull-Übersetzer Th. Heyse, der in Rom des öfteren zu Feuerbach kam, der Onkel Paul Heyses, hatte diese Bestellung an Schack empfohlen. Th. Heyse ist überhaupt derjenige, der Schack, ehe dieser irgendeine Zeichnung von Feuerbach gesehen hatte, mit etlicher Geschicklichkeit auf Feuerbach hingeleitet und der nach der Feuerbachschen Seite hin das Verhältnis durch die vielsagende Bemerkung plausibel gemacht hat, Schacks Hauptwert als Kunstfreund bestehe in der Nachhaltigkeit seiner Teilnahme. Jene erste an Oberst Rothpletz verkaufte, jetzt in Dresden befindliche Madonna ist hier für Schack immerhin in Einzelheiten verändert worden, man wird nicht finden vollkommen günstig, möchte die Kinderzahl lieber wieder beschränkt wissen. Das Gesicht der Madonna ist aus einem an Raffael anklingenden, wenn auch individualisierten, jetzt ganz persönlich der Nanna angeähnelt. Nachdem Schack das Bild, das kleinste im Format von den in der Galerie befindlichen unseres Meisters, erhalten hatte, schrieb er denn auch an Frau Feuerbach nach Heidelberg, ihr Sohn habe diese Römerin nun schon so vielfach gemalt; es scheine ihm doch wünschenswert, „daß er von jetzt an diesem Modell, welches notwendig Monotonie in seine Werke bringen müßte, für immer entsagen möge". Er spricht damit etwas aus, was seitdem von vielen wieder gedacht sein wird. Es soll auch gar nicht ohne weiteres über eine solche Ansicht skandaliert werden. Denn wenn man zur Abweisung Schacks sagt, Raffael und andere, vollends Perugino, hätten ebenfalls dieselben Frauen verwendet, so bestand immerhin eine andere Sachlage. Deren Bilder kamen hierhin und dorthin in die Kirchen, es gab noch keine Galerien, Ausstellungen und Eisenbahnen. Welche Unmöglichkeit aber jene



Abb. 94. Studie zum Titanensturz. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)



Abb. 95. Amor als Ephebe. Im Titanensturz verwendet.
Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

Zumutung, vollends in dem törichten Ton, wie sie gestellt wurde, allein nur im künstlerischen Bezug für Feuerbach bedeutet hätte, braucht nach allem Vorhergesagten nicht erörtert zu werden, und andererseits nur hingewiesen zu werden darauf, wie Feuerbach es doch verstanden hat, diese immer ein und dieselbe Frau in einer Weise zu vervielfältigen, so daß der obenhin Schauende sie nicht einmal immer wiedererkennen wird. Diejenigen, welche durch die ständige Wiederkehr des Modells nicht gedanklich betroffen werden, werden sich um so mehr für die umfassende Skala und Differenzierung der mit ihrer Hilfe gewordenen Erscheinungen interessieren.

Schack, der als Käufer so vieler Bilder desselben Künstlers Anspruch auf Entgegenkommen für seinen Standpunkt voraussetzte, wiederholte der Mutter gegenüber seine Meinung auch später. Er wolle Feuerbach gern aus seinen Verlegenheiten reißen und zur Anerkennung bringen, aber dann müsse er fordern, daß er nur Werke sende, die seiner vollkommen würdig seien. Daher solle er die Madonna — ein ähnliches Ansinnen, wie das, womit Schack Böcklin die „Villa am Meer" zweimal malen ließ — noch ein (drittes) Mal, und zwar diesmal wieder mit dem ursprünglichen Madonnenkopf malen, wofür er die Madonna mit dem Nannakopf zurückerhalten werde. Schack glaube, dies um so eher verlangen zu können, als Feuerbach mit so großer Leichtigkeit arbeite. Eine Wendung, die ähnlich klingt, als wenn man den Arzt nach der Zeit bezahlen will, die er für die

Niederschrift des Rezeptes braucht. Und die überdies in dem Sinne gar nicht richtig war, wie sie ausgesprochen ward.

Von 1863 ist die Pietà (Abb. 31); sie war in diesem Jahre auch auf der Münchner Ausstellung. Die künstlerische Idee, welche die nachmalige Komposition bestimmte, hatte ihren letzten Keim in einer Gedächtnisstudie des Zufalls, die in die Zeit der ersten Bekannt-



Abb. 96. Studie zu der Venus im Titanensturz. 1878.
Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

schaft mit Allgeyer zurückgeht. Feuerbach hatte auf einer Kirchentreppe eine Bäuerin schlafend liegen sehen, die Stufen aufwärts vornübergebeugt, und er beeilte sich, als er zu Allgeyer ins Zimmer kam, das charakteristische römische Bild durch rasche Zeichnung festzuhalten. Der Gedanke, die auf der steilen Treppe knieende oder liegende Frau über den Leichnam herüberzubeugen, kam wie etwas von selbst Gegebenes schon bei dieser Zeichnung. Beide Freunde interessierten sich aufs lebhafteste für das künftige Gemälde. Allgeyer dachte auch daran, da er von Karlsruhe derartige religiöse Aufträge hatte, es nach der Fertigstellung in Kupfer zu stechen. Es ist dann in den Briefen der folgenden

Jahre mehrfach die Rede von der Pietà. Aber zumeist in dem Sinne eines zurückgestellten Bildes, welches zu vollenden zunächst die nötigen Mittel fehlen. Trotzdem wurde es schließlich in der schlimmen und wenig beschäftigten Notzeit von 1862 fertig gemalt: ein nicht großes Bild, aber eine großartige Schöpfung in jeder inneren Hinsicht und namentlich in der Komposition der Farbe. Eines seiner vollendetsten, innerlich geschlossensten Gemälde, und damit wieder ein gewichtiges Dokument für die Rolle, die bei Feuerbach in allen Fällen der Zeitraum spielt, während dessen die Bilder in ihm reifen.

Wieder vermag hier der Künstler in der äußerlichen Ruhe der Züge und der Anordnung — die in diesem Fall die denkbarste Ruhe, die des Todes ist — einen größten Affekt und inneren Gehalt der Persönlichkeit zu geben, in diesem Christus; eine nicht leicht bewältigte Empfindung beschäftigt uns, daß dieser Mensch voll männlicher Kraft und heißem Imperativ, voll blühender körperlicher Schönheit gefällt worden ist in einer unverrichteten Aufgabe. Und doch ist jedes Zuviel, jede nur größere Deutlichkeit vermieden, von Betonungen und Ablenkungen wie in der Pietà des Quentin Massys mit ihrem athletisch durchgearbeiteten Christus ist keine Rede. Entsprechend haben wir den stärksten Ausdruck unsagbaren Schmerzes in der edlen und hohen Gestalt der ganz stillen, ganz verhüllten Mutter. Zu dieser Gruppe halten dann, wie in der Komposition, so auch in der Gefühlswelt des Bildes, die drei Frauen zur Linken das harmonische Gleichgewicht.

Zu der Mutter sei wiederum noch eine der Zeichnungen beigegeben, eine Studie (Abb. 30). Wie da der Schenkel, der Körper in der ganz dichten, aber schmiegenden Hülle darin ist, und wie das dann in dem Gemälde alles erhalten, aber noch wieder zarter gemacht wird; wie die in der Zeichnung noch modellhafte Haltung nun im Gemälde sich restlos tief in die Empfindung beugt!



Abb. 97. Studie, im Titanensturz verwendet.
Berlin, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 154.)

Eine Stimmungsvollendung besitzt dieses Bild, die nur gepriesen, aber nicht gesagt werden kann, weil eben das reine Kunstwerk die Empfindung über jede Sprache hinaus ausdrückt und von dieser nicht eingeholt werden kann. Reichtum der Farbe und ihre feine Harmonie in höchstem Wohllaut, damit könnte man trocken genug versuchen, es zu bezeichnen. Mit weitem Horizont liegt die schwermütige Landschaft, zuletzt blaut wie eine Versöhnung ein sanfter Höhenzug, und der bei Feuerbach so beliebte schmale, schräge Streif scheidet den Himmel von der Landschaft. Das Düstere bleibt nur dieser, sie nimmt es wie allein auf sich und hebt durch diese heimlich wirkende symbolische Befreiung auch die Gruppe des Vordergrundes über ein etwaiges Chiaroscuro heraus. Diese baut sich vor uns auf im ganz ruhigen, aber klaren Licht, in einer ebenso kraftvollen wie edlen Farbensymphonie. Zur Rechten gibt das große Blaugrün vom Gewand der Mutter den Ton, der sich auf das Kopftuch und auf die Linnen des Christus mit hinüberleitet; dann führen voll-

kommene Übergänge von diesem Toncharakter unter dem Felsen zu den drei Begleiterinnen heraus, deren nicht ganz so persönliche Betroffenheit durch das Ereignis und deren ergriffener edler Ausdruck mit den Gewändern harmoniert, in welche sich die vornehme, man dürfte sagen erziehungsvolle Haltung ihrer Teilnahme hüllt. Die erste Frau (von rechts her) in dunkelviolettem Gewand mit dunkelgolddurchflimmertem braunem Umhang; die mittlere in feinen seidigen roten Tönen, die ins Erdbeerfarbene spielen und die Gelegenheiten zu tiefer dunkelnden Verkürzungen nicht versäumen; die dritte, ganz links, durch ein bräunliches Gelb der ersten Figur verbunden und durch einen hinzugetanen Streifen am Gewande, der ganz leicht ins Rötliche geht, auch wieder zu der zweiten in Beziehung gesetzt; am Haar herum liegt ein dunkles Blau, das so schön zu dem dunklen Gelb dieses Gewandes wie harmonisch zu der ganzen rechten Gruppe hinüber steht. —

Schack war inzwischen in Rom gewesen und hatte die vorhandenen Entwürfe und Zeichnungen gesehen. Die daraufhin, als die erste selbständige, von ihm ergangene Bestellung ist die des Gemäldes „Paolo und Francesca“. Auch bei diesem Stoff war, seit er den Künstler erstmals beschäftigt hatte (oben S. 78), in weiteren Übergängen, die in Nachrichten und Zeichnungen vorliegen, aus einer Illustration zu Dante inzwischen ein ganz Feuerbachsches Bild geworden. Ich unterlasse hier, zu erörtern, wie bei Dante die größtmögliche Versöhnung mit dem Stoff der Sündenschuld dadurch erreicht wird, daß wir das Paar überhaupt erst jenseit seiner Tat inmitten der Bußwelt kennen lernen, daß wir die Schuld erst durch die sich schon vollziehende ewige Sühne hindurch erfahren. An der Versäumnis in dieser Beziehung, an der Hineinversetzung der Betrachter und Zuhörer in das Schuldigwerden, sind sowohl malerische wie dichterische Paraphraseure der Danteschen Zeilen mit der dann noch erreichbaren ethischen Wirkung gescheitert. Feuerbach allein ist es von denen, die uns das lebende Paar zeigen, möglich geworden, jenes tiefe Mitgefühl, das den höllendurchwandernden Dante von dem gerichteten Paare ergreift, uns aus der Szene her zu geben, wo die zwei miteinander das Buch lesen. Er nimmt von ihnen nahezu die Unverzeihlichkeit ihrer Schuld, so wie er eben die zwei uns zeigt. Das Veredelte, welches Dante vom Jenseits her dem Manne in seiner stummen Scham, dem Weibe in seiner sich anklammernden, unbelehrbaren



Abb. 98. Studie für den Titanensturz. 1878. Wien, Akademie. (Zu Seite 154.)

zum Schaden der für sich betrachteten Nymphe und der Gesamtkomposition. Es sind zwei Bilder, die hier in eines zusammengezwungen worden sind und das in mehr als einer Beziehung nicht verleugnen können. Die Nymphe behält etwas Geniertes und Gestelltes. Ja, sie würde besser entbehrt, weil sie nur unter unlieben Nötigungen noch hereingezogen ist, wo sie innerlich ausgeschaltet war. Sie wäre auch wohl schließlich weggeblieben, wenn das Bild nicht eben mit ihr bestellt und von Anfang nach ihr bezeichnet worden wäre. So stört sie nun, nachdem sie nicht hatte werden sollen, was sie bei freier Behandlung der ursprünglichen Idee geworden wäre: das geheimnisvoll geahnte Wunder dieser Landschaft und Sinnbild ihrer von jedem Alltag entrückten Poesie. Und nicht anders, ja noch deutlicher, fällt die Farbengebung des Gemäldes in zwei Teile auseinander, das voll ausgegossene goldene Licht, worin die Kinder sitzen, und die klare blaue Kühle um die dünnbläulich gewandete Nymphe her.

Das ferner bestellte Bild „Romeo und Julie" interessierte Schack sehr, er erwähnt es besonders oft und gespannt in den Briefen an die Mutter. Ein historisch-italienisches Bild und überdies aus Shakespeare, das konnte nicht anders sein. Bei seinem Besuche in Rom hatte Feuerbach den gewünschten Entwurf in Schacks Anwesenheit rasch gemacht und von diesem sogleich die Bestellung empfangen. Das fertige Bild gefiel Schack dann allerdings durchaus nicht und er hat es vertauscht, so daß es nicht in der Galerie geblieben ist. Feuerbach hat das Bild dann noch einmal wiederholt und nach dieser zweiten Ausführung geben wir unsere Abbildung 40. — Da sehen wir freilich, wenn wir dem Tadel nachspüren, das Landschaftliche zur Linken ist flüchtig und kulissenhaft; auch bleibt in der Anordnung und Ausstattung des Romeo etwas nicht Befriedigendes da; die Ranke direkt hinter Romeo ist kleinlich und wäre besser weggeblieben. Umgekehrt ist das Bild wieder in Schutz zu nehmen. Denn gerade das, was Schack zur Begründung seines Mißfallens an Frau Feuerbach schreibt, „dieses Liebespaar zeigt keine Spur von dem Feuer und der Leidenschaft, ohne welche" usw., das ist kindlich. Was hier von Liebe und Zusammengehörigkeit gesagt wird, indem just so, ohne „Spur von Feuer und Leidenschaft", der Kopf des Romeo ganz still liegt an der guten Brust der Geliebten und deren Hand sich mit einem Inhalt, der über alle Worte geht, in sein Haar vergräbt, davon scheinen weder der kritische Besteller noch die sonstigen Urteilsfähigen, auf die er sich beruft, etwas bemerkt zu haben. Außerdem fühlte er sich verletzt, daß seine Mahnung, ein anderes Modell zu nehmen, nicht beachtet worden war; denn in der für ihn gemalten ersten Ausführung war die Julia wieder Nanna. Das einzige, was Schack gelten läßt, ist das Gefällige im dekorativen Teil, dieses wenigstens in dem Exemplar unserer Abbildung recht oberflächliche Kulissenspiel mit der Terrasse und dem Springbrunnen. — In der Wiederholung ist Nanna verschwunden und eine andere, ein bißchen sehr bürgerlich geratene Julia erfunden worden. Dadurch ward wieder die Möglichkeit offen, daß Feuerbach sich selber als Romeo verwertete. Er verkaufte diese Wiederholung nicht, sondern hat sie später seinem zweiten Hauptmodell, der Lucia, geschenkt, von der sie nach seinem Tode eingelöst worden ist; sie befindet sich jetzt in Privatbesitz in Wien.

Nach Ariost, Dante und Shakespeareschem Verona mußte wohl Petrarca an die Reihe kommen. „Laura in der Kirche" (Abb. 34). Es ist nicht nötig, mit dem eifersüchtigen Allgeyer zu sagen, Schack nimmt die Idee zu diesem Bilde „in Anspruch", als ob das allenfalls bezweifelt werden könnte. Es war die Szene gewählt worden, wie Petrarca Laura zum ersten Male erblickt. Erläuterungen des Bildes sind nicht notwendig; als Urteil mag das von Feuerbach selber stehen, als er es nach sechs Jahren in München wiedersah: „Gab es wirklich eine Zeit, in der ich dies machen, und nicht nur machen, sondern mit einer gewissen Liebe, mit Interesse dabei ausdauern konnte?" Um so mehr schätzte Schack das Gemälde, wegen des Gegenstandes, der vielen Figuren und des darauf verwendeten Fleißes; er hatte denn auch einen ungewöhnlichen Preis, 2000—2500 Gulden, ausgesetzt. Seine Zufriedenheit mit der Leistung verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als er sich ausdrücklich das Gesicht der Nanna verbeten und überhaupt gemahnt hatte, daß Feuerbach sich „zusammen nehme". Nanna ist mit einer



Abb. 99. Titanensturz. 1879. Wien, Akademie. (Zu Seite 156.)

Ähnlichkeit, die so groß wie je ist, nicht bloß in Laura selber, sondern auch sonst genugsam zu erblicken. Das Ganze ist in sehr heller Kirchenbeleuchtung gehalten. Laura-Nanna trägt das Gewand von dem Francescabilde; in der Tat ist viel ausführende Liebe in dem Gemälde darin, bis in die Einzelheiten der Architektur, des Fußbodens, der Altarschranken hinein. Das Urteil Schacks wird noch jetzt von den durch seine Galerie wallenden Fremdlingen bestätigt: die Laura ist dasjenige Feuerbachsche Bild, vor dem die Leute verweilen, bei ihm läßt sich doch auch etwas denken.

Das Gewissen des Künstlers unmittelbar nach der Ablieferung eines Gemäldes, das kompositionell gar nicht wie von ihm herrührend aussieht, spricht sich darin aus, daß er den Gegenstand in Bleistift noch einmal entworfen hat. Allgeyer hat diesen offenbar

energischeren neuen Entwurf gesehen, lobt die viel geschlossenere Durchführung, die Konzentration auf die Hauptgestalten, die Einordnung des übrigen. Das Blatt konnte aber seitdem nicht wieder nachgewiesen werden; andere Aufgaben sind über die Wiederholung des unlieben Gegenstandes hinweggegangen.

Wenn unser Künstler um seiner selbst willen einen Bußgang zu tun hatte, so hat er es vollauf getan in den beiden Bildern, die nun für Schack als nächste folgen, in „Hafis am Brunnen“ und der sogenannten „Familienszene“ (Abb. 37 und 39). Und auch über Nannas leidiges Gesicht brauchte Schack nun nicht mehr zu klagen. Sie steckt zwar in der Mutter der Familienszene noch darin, wie der Vergleich mit dem Studienkopf (Abb. 35) lehrt, aber doch so, daß die schon in dem Studienkopf abgeschwächte individuelle Ähnlichkeit schließlich beseitigt worden ist.

Gegenständlich ist in dem Hafis eine gewisse Genugtuung für Schack zu erblicken, welcher der Frau Feuerbach seinen „Firdusi“ gesandt hatte und ihr von seinen anderen orientalischen Werken erzählte. Für den Maler wiederum mochte es reizvoll sein, noch einmal zu seinem alten Freunde, dem Sänger der im „Diwan“ gesammelten Lyrik zurückzukehren. Im übrigen, um dies auf alle Fälle zu bemerken, hat Hafis zu Schacks übersetzerischen und literargeschichtlichen Arbeiten eine so direkte Beziehung ja nicht, daß hier etwas Plumpes hätte entstehen können.

Das Bild hält in seinem hellruhigen Farbenton gewissermaßen die Mitte der bei Schack befindlichen und erzielt in sehr glücklicher Weise seine Absicht, von der Natur der Dinge her ein der Bildidee entsprechendes vornehm-heiteres, um nicht zu sagen philosophisches Kolorit zu ge-



Abb. 100. Hermes und Poseidon.
Studie, aus der Poseidon (umgekehrt) im Titanensturz verwendet worden ist.
Wien, Moderne Galerie.



Abb. 101. Skizze für einen Eros als Deckengemälde der Wiener Akademie. Wien, Moderne Galerie. (Zu Seite 148.)

winnen. — Man könnte sagen: Hafis in Tivoli. In dem Sinne, daß Italien nicht bloß örtlich in die Szene getreten ist, sondern überhaupt als die Welt, worin Feuerbach jetzt eingelebt war und durch die er der jetzige Künstler geworden. Mit anderen Worten, aus dem ekstatischen orientalischen Sänger ist ein klassisch-heiterer Lebensphilosoph geworden, in welchem vieles vorgegangen und vieles still geworden ist. Die Geste des vornehmen Persers vermag sich mit der des südlichen oder antiken Menschen zu identifizieren; zur Hälfte römische Menschen der Gegenwart, zur Hälfte antik sind auch die Frauen, die Kinder umher; das Orientalische beschränkt sich auf geringe Zutat in Kopftuch und Gürtelbinde. Aus dem ersten Hafisbilde ist die kleine Nubierin wiedergekehrt, aber minder realistisch; auch an ihrer Person ist die Hinüberlösung in die Harmonie dieser anders gearteten Schönheitswelt vollzogen. Schack war sehr zufrieden, freute sich des Bildes, würde es zu den besten gezählt haben, wenn nicht wieder der Feuerbachsche Farbenton gewesen wäre: er hatte offenbar inzwischen den Entschluß gefaßt oder eingegeben bekommen, diesen bei nächster Gelegenheit zu monieren.

Die „Familienszene“ gehört zu den Bildern, an die man bei dem Namen Feuerbach immer mit am ersten denken wird, wenigstens unter den idyllischen Ergänzungen neben den dramatischen Hauptwerken. Wie ist das alles hier wieder innerlich zur Vollendung weitergeführt, von der höchst anziehenden Skizze (Abb. 38) bis zu dem fertigen Gemälde, beruhigend, beschränkend; und innerhalb dieser Konzentration wieder still bereichernd, so, um nur auf eines zu deuten, durch das Brunnenrelief. Wie harmonisch schön zu dem bräunlich-violetten Gewande das tiefbraune, fast schwarze Haar mit dem schmalen blauen Band darin. Welche Kinder; man weiß nicht, welches von ihnen zuerst nennen, und kommt schließlich doch immer auf das zu Füßen der Frau zurück.

In den Kreis dieser letzt-aufgezählten Bilder für Schack gehören einige weitere. Die Frau des Familienbildes und das Kind auf ihrem Schoße finden wir wieder mit einem hinzugefügten „Mandolinenspieler", dessen Züge an Feuerbach selber erinnern — an das männliche Modell, das er am meisten benutzt hat (Abb. 44). Ferner das „Ricordo di Tivoli" (Abb. 41). Landschaftlich und stofflich ist es den musizierenden Kindern mit der Nymphe verwandt, wo die Wasserfälle von Tivoli ebenfalls schon im Hintergrund mit verwendet sind; im Kolorit steht es auf dem entgegengesetzten Flügel, wenn man mit der Sonnenwärme um jene beiden Kinder die einheitliche blasse Kühle des Ricordo vergleicht. Die beiden Kinder sind nun aber auch hier wieder von einer Natürlichkeit und Erfülltheit, die keines Kommentars bedarf, als höchstens des Hinweises, wie natürlich bei einem italienischen Knaben, der mit freierem Gebrauch seiner Glieder aufwächst, gerade eine solche Haltung ist. Die erste (und schönere) Ausführung dieses Gemäldes kam zunächst in Privatbesitz und seither in die Berliner Nationalgalerie. Eine alsbald gemachte Wiederholung, die in dem Knabenkopf das erste Original nicht gänzlich an Lieblichkeit erreicht, wurde später an Schack gegeben, als Ersatz für Vorschüsse auf die Medea, die er nicht haben wollte. Das Mädchen dieser Bilder für sich begegnet uns dann noch wieder in der sogenannten „Idylle von Tivoli" (Abb. 42), in Privatbesitz, aber ebenfalls bestimmt, später in die Berliner Nationalgalerie überzugehen.

Das Verhältnis zu Schack kam zum Ende dadurch, daß der Künstler nach großen Schöpfungen drängte, Schack aber nur sehr unlieb und voller Mißtrauen gegen das Ergebnis sich bewegen ließ, der Unterstützung solcher Pläne näher zu treten. Idyllen und kleinere literarische Szenen würde er trotz seiner vielfachen Tadel wohl noch eine weitere Anzahl von Feuerbach gern genommen haben, obwohl er schließlich in einem sehr häßlichen Briefe das Gegenteil sagt. Denn der letzte von ihm an Frau Feuerbach überhaupt geschriebene Brief endet als eine der Unterwerfung ihres Sohnes gebaute Brücke. Von der Medea aber und dem Gastmahl des Plato hielt er, wie schon gesagt, nichts, obwohl er einige Zeit sich damit zufrieden gab, sie haben zu sollen. Ihm schwebten vielmehr Anakreon und andere, den erworbenen Bildern stofflich verwandte Themata vor, zu denen er Auftrag geben wollte. Näheres über die Verhandlungen mit Schack wegen der nun entstehenden beiden großen Hauptwerke unseres Künstlers und über deren endliche Losmachung von den getroffenen Vereinbarungen möge man bei Allgeyer und in seinen Dokumenten nachlesen. Der Überdruß Feuerbachs, Schack jeweils nacheinander kleine Bilder malen zu müssen, anstatt wenigerer und bedeutenderer, tritt bestimmt seit 1865 hervor, und damit auch in zunehmend deutlichen und sich dringend äußernden Spuren der innere Zwang, wenn er nicht zu größeren Plänen gelangen darf, dann frei von Schack zu werden. 1868, also nach sechsjähriger Dauer der Beziehungen, kam es zu diesem Schluß.

Durch Schack lernte Feuerbach Lenbach persönlich kennen, den sieben Jahre jüngeren, der in Rom für Schack kopierte und den ihm dieser zur Beaufsichtigung schickte; so empfand es wenigstens der argwöhnende Feuerbach. Ein Verhältnis zwischen beiden Künstlern hat sich nicht hergestellt, schon die spärlichen frühen Erwähnungen vertragen sich mit der Abneigung, die übrig blieb. — In dasselbe Jahr 1865 fällt Nannas Untreue und Verschwinden. Der jäh betroffene Künstler, der seine ganze Einsamkeit durch sie ausgefüllt hatte, erfuhr nicht einmal Genaueres darüber; er war, wie so oft der Nächstbeteiligte, derjenige, der viel weniger wußte, als andere, die sich desto vergnügter darum kümmerten. Die Briefe sind hier lückenhaft und auch die erhaltenen nicht alle vollständig; in einem solchen Fragment, das vermutlich vom Oktober 1865 herrührt, erwähnt er, er habe über Nannas Fortgang undeutliche, ziemlich traurige Dinge gehört; er möchte gar nichts wissen. Das war schon nach der Heimkehr von Heidelberg, wohin er sich zunächst in die Liebe der Mutter geflüchtet. Aber das Ereignis fährt fort, wie ein Schatten über all den Monaten zu liegen; die verstreuten Brieferwähnungen, wenn ihm irgendwie etwas „gut getan hat", sprechen deutlich genug. Alles Analysieren, zu welchen Graden mehr der Künstler und mehr der Mensch, oder wie weit von diesem wieder das Selbstgefühl, die Eitelkeit, der oft geäußerte Stolz, ein so schönes Modell zu haben, daß die

übrigen Künstler sich ärgern dürften, durch Nannas Handlungsweise getroffen worden waren, alles derartige Unterscheidenwollen hätte nicht einmal genügendes Material. Dies kommt nun alles noch zusammen mit der bewußt gewordenen Nichtbefriedigung und der künstlerischen Zwecklosigkeit der Arbeit für Schack. In diesen Depressionen kann es ihn nur noch tiefer bedrücken, auf der Reise in bedeutende Galerien zu kommen, was ihn bisher jedesmal so angeregt und emporgetragen hatte. Auch seine besten Sachen dürften sich in solchen großen Galerien und deren Elitesälen noch sehen lassen! Das ist es ja, daß er nicht dazu gelangt, diese besten Sachen ausführen zu dürfen, die würdig wären, unter den berühmtesten Gemälden der Kunstgeschichte fortzudauern. „An mir ist vieles gut zu machen, und meine Augen werden die Früchte nicht mehr sehen.“



Abb. 102. Skizze für einen Okeanos als Deckengemälde der Wiener Akademie. Wien, Moderne Galerie. (Zu Seite 148.)

Auch der Mensch hält bittere und wehmütige Abrechnungen. Die um Trost und Hilfe bekümmerte Mutter schmiedet Heiratspläne, jetzt wie zu anderen Zeiten. Ach, er ist so disponiert dazu. Nicht für eine Einzelne, aber für die Lebensergänzung zum Vollzweck, die sein könnte und die nun in ihrer ganzen Größe von einem sich fortan beständig empfindenden Entbehren verstanden wird. Eine Kameradin, die inhaltswert machen würde, auf der Welt zu sein, ein geliebtes und liebendes Weib, das dem Schönheitsinn entspricht, ihm zum mindesten nicht weh tut, eine Seele voll Adel, die Beider gemeinsamen Bund zu den Höhen emportragen hilft. Aber woher soll sie kommen? Er schuldet den Bemühungen der Mutter — es ist jene Zeit lückenhaft erhaltener Briefe —, daß er ihr Rede und Antwort steht. Mit Fräulein X ist es nichts, und mit Fräulein Y

ist es auch nichts, u. s. f., ohne viel Begründung. Es kompliziert sich auch sonst. Sie müßte reich sein; aber eine Geldheirat als solche ist wieder unmöglich. Keine Millionen helfen ihm, bei einem bestimmten Projekt der Mutter, zu dem guten Willen, die betreffende Stumpfnase lebenslänglich mit sich verbunden zu wissen. So geht es immer. Alles vorhin bezeichnete Schöne und Gute müßte zutreffen und nebenbei durch Zufall die materielle Lage so sein, daß nicht neue Sorgen und Fesseln entstehen. Eine solche Frau, ein Haus und Garten, der an einen See stößt, und dann frei schaffen können! Unzählige haben das alles, in der Höhenlage, die jeweils für sie die passende ist; und Feuerbach allein wie vom Schicksal bestimmt, es nicht zu erreichen: jung noch, schön, ein Künstler, der sich vor keinem lebenden beugt, und ein Mensch mit schmerzlich genug erkauftem Wissen, welche Dankbarkeit, welche Zartheit und Liebe er einer solchen Gefährtin entgegenbringen würde! — Mitten in diesen heftigen Herzensvorgängen ohne Gegenstand sieht er in Rom die Dame bei zweimaligem Beisammensein wieder, in die er sich in Heidelberg so plötzlich und so ungeschickt gerade vor ihrer Hochzeit verliebt hatte. „Ein gutes, nobles Weib. Ich habe heute kurz abgebrochen und mich verabschiedet, weil ich keine gemütlichen Angriffe mehr erdulden kann; doch waren mir die kurzen Stunden sehr wohltätig. Sie wird Dir mündliche, herzliche Grüße bringen."

Wir haben schon vorgegriffen, um die Stimmungen von 1865, nach Nannas Fortgang, in einer Linie zu zeigen. Feuerbach war, wie gesagt, in den ersten schwersten Tagen zu der Mutter geeilt, „nach einem männlichen, plötzlichen Entschluß", wie sie an Allgeyer schreibt. „Wir müssen ihn jetzt ganz systematisch an Leib und Seele pflegen." Anfang September fuhr er dann zurück nach Rom. Scheffel, der gerade seine Villa bei Radolfzell eingerichtet hatte, holte sich Feuerbach von Aarau herüber, wo jener auf der Durchreise bei Rothpletz war. Von diesen drei Tagen sagt Feuerbach, daß sie „durch den lieben Scheffel" zu einer der liebsten Erinnerungen wurden. Wir spüren ein Freundschaftsheimweh und auch einen Überdruß an der Fremde von diesen Tagen des Gutseins um ihn her; unmittelbar an die Briefworte über Scheffel knüpft er den nur so nachzuempfindenden Zusatz: „Ich gehe wider meinen Willen nach Rom; doch muß es sein," des ganzen Arbeitsverhältnisses wegen.

In Florenz auf der weiteren Rückreise nach Rom war es, wo ihm die Tribuna jene schmerzlichen Lebensbetrachtungen über die Fesseln seines Vollbringens weckte, die vorhin schon erwähnt wurden. Ferner suchte er in Florenz Marées auf, wofür der Anlaß in den Beziehungen zu Schack enthalten war. Die beiden traten sich später noch näher; jetzt fuhren sie zusammen mit dem Vetturin über Siena und Orvieto nach Rom. So wurde durch den feingeistigen und im höchsten künstlerischen Wollen kongenialen Begleiter, der mit Feuerbach war, aus dieser viertägigen Fahrt ein liebenswürdiges und schönheitsvolles Erlebnis, das wirksam beitrug, über die Gedanken der Rückkehr nach Rom hinweg zu geleiten. Ja, Feuerbach spricht seine Freude aus, daß er gespürt habe, seinerseits Marées durch die Bekanntschaft sehr wohl zu tun.

Flüchtige Worte, die bei dem beiderseitigen Naturell nur auf den künstlerischen Austausch zu deuten sind und die von selber eine gewisse nähere Vorstellung wecken. Ein Abwägen zwischen Feuerbach und Marées, wie es wohl versucht worden ist, erscheint uns um so zweckloser, als das zu Vergleichende von adäquater Erscheinung so weit wie möglich entfernt ist. Wichtiger ist es hervorzuheben, daß ein Einfluß Marées' auf Feuerbach, der sich bis in die Konversationslexika hinein erwähnt findet, höchstens im Sinne einer aufrichtenden und bestätigenden Selbstvergleichung durch die Bekanntschaft mit dem hochstrebenden, gleichgesinnten Künstler zugestanden werden kann. Von einem greifbaren Empfangen und Beeinflußtwerden des soeben zu seiner eigensten Höhe Hinanschreitenden durch den so viel jüngeren und vom Technisch-künstlerischen her schmerzlich gefesselten Elberfelder begegnet keine sichtbare künstlerische oder quellenliterarische Spur und kann auch keine Rede sein.

Nun wieder heimisch in Rom, unter den so ganz verändert empfundenen Verhältnissen, sehen wir Feuerbach, die Briefe sind die Quelle dafür, Zerstreuungen oder Anregungen aufsuchen und sie sich gönnen, welche seine materielle Beengung und seine

Zurückgezogenheit früher so gut wie ganz hatten beiseite liegen lassen. Es beginnt eine Zeit des häufigen abendlichen Ausgehens ins Theater und der Ausflüge. Die Ristori als Medea hinterläßt ihm im Januar 1866 einen großen Eindruck. Freilich, alles was so ein allzu Einsamer an Schönem oder Bedeutendem sich zuführt, macht ihm doch nur wieder in lauter einzelnen Fällen klar, daß das alles eben nicht Zerstreuung, sondern ein Berühren seines jetzt nicht mehr bloß latenten, sondern offen liegenden eigentlichen Lebensschmerzes ist, daß er niemanden zum Teilen hat, die Seele nicht, die mit ihm empfände; so folgt auch unmittelbar neben der Erwähnung jenes eindruckmächtigen Schauspielabends wieder: „Wenn ich hier nur eine Seele hätte, deren Umgang, ich will nicht sagen erhebt, sondern nur erträglich wäre." — Im März macht er eine kurze Reise nach Neapel. „Den holdseligen Eindruck Pompejis, des Meeres, der Bronzen und Vasen zu schildern, ist unmöglich. — Ich habe an hoher Anschauung gewonnen und mich dem reinsten Genuß hingeben können. . . . Durch die stillen Straßen Pompejis zu wandeln, in die heiteren bemalten Häuser hineinzusehen, jetzt nur bewohnt von kleinen Eidechsen, flüchtige Durchsichten des Meeres, der Himmel und das schönste Gebirge der Welt, das sind Dinge, die sich unauslöschlich in das Herz graben. Bei meiner Rückkehr habe ich zu meiner großen Freude Anklänge daran, unbewußt, in meiner Kunst gefunden, die sicher das Richtige gewählt hat."

Ergänzend und in Kürze vorweg sei erwähnt, daß für unsern Künstler die Bekanntschaft mit dem neapolitanischen Museum von erheblicher Bedeutung ward; wir finden in konkreten Einzelwirkungen die Erinnerungen und Skizzenbuchzeichnungen von den schönen Reliefs dieser Sammlung wieder; eine solche auch ist es, die in bedeutsamer Weise an der Ausführungsidee des Gastmahls mitgestaltet hat.

Auf heftige körperliche oder gemütliche Krisen folgt bekanntlich oft eine belebende und verjüngende Wirkung der Genesung. So finden wir in dieser Periode seit dem Winter 1865/1866 Feuerbach dem Leben weit mehr zurückgegeben, als in den Jahren zuvor, finden ihn überhaupt unternehmender, entschließender, in Anteilnahme und Interessen erweitert, viel mehr nach außen schauend. Der Sieg Preußens über Österreich und die Südstaaten macht ihm einen gewaltigen Eindruck. Wie fast alle Künstler seiner Generation begeht er den Irrtum, der nun nicht auch an dieser Stelle wieder geschichtsphilosophisch erörtert und kritisiert zu werden braucht: unmittelbar aus den Siegestaten des politischen Willens, der Massendisziplin, der organisierten Staatskraft das anbrechende Zeitalter alles Gegenteiligen zu erwarten, des persönlichen Lebens, der Vergeistigung, der reinen Kultur und der Künste. Er erwägt eine Übersiedlung nach Berlin, reist Ende 1866 dorthin. Er hat von vornherein nichts gegen die Stadt, sie ist im Grunde die einzige, aus der ihm ein öffentlich ausgesprochenes Verständnis entgegengetreten ist; und er hat dort Begas. Irgendeinen positiv wohltätigen Eindruck von Berlin erwartet er allerdings erst recht nicht. So ergeht es ihm, wie allen, die unter solchen Umständen dorthin kommen; er entdeckt ungeahnte gute Seiten und lobt, was nur möglich ist, weil alles Überraschung ist. „Von Kunst habe ich nur vortreffliche Genrebilder gefunden, und ich habe mit Schmerzen mir gestehen müssen, daß, wenn ich in der Historie Annäherndes geleistet, ich nicht so fragmentarisch dastünde." Man rät unnütz trotz manchem scheinbar Naheliegenden, auf was das im einzelnen gehen kann; als Dokument über ihn selber zitieren wir es. Ganz geheuer ist es ihm doch nicht, in Berlin leben zu sollen. Aber für einige Jahre, bis er anerkannt dasteht und die ihm gebührenden Bilderpreise erzielt, das wäre möglich; dann kann er nachher tun, was er will. Dies ungefähr ist der Sinn und Gedanke bei und seit dieser Rekognoszierungsfahrt, die dennoch eine solche bleiben sollte.

Auf der Rückfahrt sieht er in München, wo er mit der Mutter zusammentrifft, seine Bilder in Schacks Hause beisammen: mit dem sich nunmehr auch auf die Mutter übertragenden Ergebnis, daß das nicht länger so weitergehen darf. Weihnachten ist er schon wieder in Rom, beginnt die Medea und das Gastmahl des Plato. Und neben, vor diesen beiden großen Bildern, von denen wenigstens für die Medea eine wenn auch widerwillige materielle Deckung durch Schack erlangt ist, beginnt er rasch ein kleineres

Bild, das wie eine überraschende Anomalie nach allem Bisherigen steht. Das Bild „Im Frühling", sechs moderne Damen, musizierend oder zuhörend. Freilich fehlten zunächst noch die passenden Gewänder als Modell. Fertig geworden ist das Bild erst 1868 und aus diesem Jahre bezeichnet; Feuerbach hat das Bild auch gegenüber dem, was er Weihnachten 1866 davon erzählt, noch wieder geändert (Abb. 43). Sieht man unvermittelt darauf, so denkt man einen Augenblick an Franzosen, die zwar nicht von heute, aber die heute „modern" und in aller Munde sind. Und doch ist alles Feuerbach. Man macht sich sehr bald klar, im Grunde sind es viel weniger die Erscheinungen dieser Frauen, was uns überrascht hat, als vielmehr das Havelufer des Sees im Hintergrunde, diese Gegend von Lindwerder und Gatow. Dem ersten, innerlichen Anlaß nach scheint zu diesem Bilde gezwungen zu haben der eine, sich innerhalb des Bildes wiederholende wunderschöne Porträtkopf. Denn die sechs Köpfe sind wieder aus Vorlagen entstanden, zu welchen nur zwei Personen gehören. Die zweite dieser Persönlichkeiten, die stehende Figur, ist dem Gesicht nach dann wieder identisch mit dem Mädchenkind aus dem Ricordo und der Idylle von Tivoli, die derselben Zeit (dem Jahre 1867) angehören. Die überlang gestreckten sitzenden Figuren, deren Haltung, der Inhalt des Bildes, alles Wesentliche und wiederum das Einzelne ist so sehr feuerbachisch, daß jener erste Eindruck von Überraschung, von Anomalie zu einer Oberflächlichkeit wird. Feuerbach selber haben dieses und ein verwandtes Bild das größte Vergnügen gewährt, wie er lebhaft bezeugt; abgesehen davon, daß sicherlich darin liebenswürdige Erinnerungen der Reise von 1866 enthalten sind. Die höhnende Verwunderung und das Kopfschütteln, die das Bild öffentlich fand, haben ihm diesen Abstecher in das gesellschaftliche Gebiet dann gründlichst verleidet. Man schalt zwar auch auf seine klassizierenden Bilder, aber wollte ihn auf diese wenigstens festgenagelt wissen. Publikum und landläufige Kritik haben ihr Schema, wohin ein Künstler gehört und wo er, wenn er klug ist, zu bleiben hat.

Täte man die zwei Hüte ab, gäbe Steineichen und Lorbeer umher und nähme anstatt des Havelsees den von Nemi, so hätten wir ein Bild, das sich durchaus geschwisterlich zu denen bei Schack reihen würde. Sich diese einfache Sache klar zu machen, ist ganz zweckmäßig. Man braucht diesen Anlaß nicht, aber er ist brauchbar und bequem, um folgendes festzustellen: der Eindruck von Klassizität, der für den durchschnittlichsten Betrachter an Feuerbachs Werken haftet, wird gänzlich ohne klassische Gewandung erreicht. Die südliche Landschaft hilft etwas mit, aber sie allein kann doch nicht sogleich klassisch wirken. Selbst wo Feuerbach Annäherungen an das Altertum (Iphigenie) oder an die Renaissance vornimmt, bleibt er doch weit vor jeder Archäologie zurück. Also Wirklichkeit, durch ein dem Klassischen entgegengereiftes Schönheitsempfinden hindurchgegangen, somit allein die innerste Form der Gemälde, gar nicht die Einzelheit, ist es, was ihnen den Eindruck von Klassizität gibt. Einen derart überzeugenden, daß er in den Augen der Kritik dem Künstler untersagen kann, an modern und lebend bekannten Menschen lediglich ganz dasselbe künstlerisch zu betätigen.

„Von der Lieblichkeit meiner modernen Damenbilder hast Du gar keine Ahnung," schreibt er der Mutter. Es lockt gar sehr, zu spintisieren, was hätte werden können, wenn man ihn mit diesen Bildern, in die er ganz verliebt war, ermutigt hätte, statt den Kopf zu schütteln und zu lachen. Nämlich ob sie dann nicht noch weit mehr geworden wären als ein gefälliger und leichter Geldverdienst, woran Feuerbach in seinen Nöten auch, aber doch erst nach seiner raschen Liebe dafür denkt; ob die mit jenem Damenbilde aufgeklinkte Tür in ein künstlerisches Neuland entschlossen geöffnet worden wäre, ob ein Weiterschreiten in diesem Wege uns durch einen selbständigen deutschen Künstler ein kunstgeschichtliches Novum gebracht hätte: einen von deutscher Tiefe veredelten Gegenwarts-Naturalismus, in dessen Bahnbrechers Meisterbriefe dann auch nur wieder stehen würde, Frankreich habe ihn malen gelehrt und Italien ihn durch seine innere Klassizität zur Reife erzogen. Nun, wie dem hätte werden mögen, subjektiv möchte man nicht glauben, daß er deswegen dem Heroischen und Großen würde haben abzusagen brauchen oder es überhaupt können.

Die mutige Stimmung hält an. Erstlich ist das ganze Lebenshochgefühl in ihm, welches man um die Zeit des Schwabenalters hat. Man fühlt jegliche Kraft und Fertigkeit wohlerhalten beisammen und fühlt sich minder einseitig, objektiver geworden, auch in dem Verfahren und Umgehen mit sich selber. Dazu kommt das froh Anregende der größeren Leichtigkeit, womit er jetzt etwas unternimmt, durch das Bewußtsein, zwar immer noch kein Geld zu haben, aber doch so viel, daß er sich einigermaßen rühren kann. Er renommiert ordentlich ein bißchen mit dem Mutterwitz, den er seit der Berliner Reise gewonnen habe, und damit, wie er jetzt klug sein, auf Karriere arbeiten will. Die Ängste vor Notbehelfen, wie früher den Karlsruher und Weimarer Professuren, sind vorbei. Mit einem lächelnden Worte wird es abgetan, wenn ihm irgendein an Gönneritis leidender flüchtiger Bekannter oder Allerweltsbeziehungsmensch eine „Stellung“ zuschustern möchte: der Gedanke, darauf aus Rücksichten eingehen zu müssen, verstört ihn nicht mehr. Die Pläne seiner bedeutendsten Werke, eine ganze Fülle, drängen sich in ihm, und der Hauptteil davon wird auch im Nebeneinander fertig: außer einem großartigen Anlauf zur Ausgestaltung der „Pietà“ (man vergleiche Abbildung 45) die „Medea“, das „Gastmahl“, „Orpheus und Eurydike“, die „Amazonenschlacht“, die Umformung der „Iphigenie“. Sie wirbeln auch in seinen Briefen durcheinander; die Begeisterung, womit er davon spricht, reißt uns, die wir das nun aus der Kenntnis des Gewordenen lesen, mächtig mit.



Abb. 103. Studie für eine Mänade. Wien, Akademie.

Bei dieser frohen und zuversichtlichen Stimmung wirkt zweierlei Äußerliches nicht unwesentlich mit. Erstlich das schöne neue Atelier in der Via di San Nicolo di Tolentino, dessen Fenster in einen ganzen Wald von Lorbeer und Gartengrün hinausgehen, „das schönste in Rom“, wie er mit seiner Neigung zu ausschließenden Superlativen der Mutter versichert. Zweitens die abermalige dauernde und ihm allein vorbehaltene Verfügung über ein ihn befriedigendes Modell. Das ist die Lucia Brunacci.

Ihre Rolle in seiner Kunst ist, bei innerlich und äußerlich veränderter Sachlage, gewiß nicht geringer als die der Nanna. Er hat vor allen Dingen freiere Hand, sie für große und wichtige Gemälde zu verwenden, benützt sie für eine reiche Mannigfaltigkeit eigenster künstlerischer Gedanken. Sie ist die passive Helferin zu seinen großartigst erschaffenen Gestalten. Ihre Beziehung zu seinen Werken und zu ihm währt dreizehn Jahre, von 1867 bis an seinen Tod, wir haben sie noch in den Wiener Deckengemälden. Immerhin fühlt er sich nicht so allein auf sie gewiesen, wie auf jene frühere. Er schöpft aus ihr nicht in der vor Offenbarungen stehenden Art, wie aus Nanna, erzieht sich nicht erst an ihr. Und wie gewöhnt sie auch um ihn ist und sein Vertrauen gewinnt, von dem Ganzen des Menschen aus erfolgt keine Neuauflage der Robinsonade mit Nanna; so etwas wiederholt sich auch nicht.

Es ist daher seinerseits viel weniger und viel trockener in den Briefen die Rede von ihr. Zu ihrem ganzen Recht gekommen, wenn man das im Hinblick auf Nannas gewisse Popularität so ansehen will, ist sie neuerdings dadurch, daß der Kunsthistoriker Paul Hartwig sie in Rom als alte Frau wiederentdeckt hat. Er hat diesem glücklichen „Funde" ein Denkmal gesetzt, an dem man nicht ohne Dank vorübergehen wird; in einer kleinen eigenen Monographie: „Anselm Feuerbachs Medea, Lucia Brunacci" (Leipzig, Hirzel, 1904). Das Heft enthält auch die Wiedergabe zweier Photographien der noch jüngeren Frau und eines Pastells nach ihrem jetzigen Alterszustande, das nicht ohne Großartigkeit ist und auch von keinem Geringeren als Otto Greiner herrührt. Von den Photographien interessiert lebhaft die von 1869: das wohlbekannte Medeenprofil (Abb. 50). Mit der peinlichen Akribie und Ausführlichkeit der philologisch-historischen Editionsmethode bringt Hartwig vor, was irgend aus der rückhaltlosen alten Lucia zu erfahren war, und er hat auch die Briefe Feuerbachs an sie, soweit erhalten, abgedruckt, nebst Faksimiles. Es sind, mehr der Spätzeit der Beziehungen angehörig, Briefe, worin sich Freundlichkeit mit allgemeiner Zurückhaltung begegnet; nicht knapper und nicht mitteilungslustiger, als man sie ganz natürlicherweise an ein vertrautes Modell schreiben wird, das in der Abwesenheit das Atelier hütet, überhaupt Vertrauensmann ist, und dem der Künstler aus Jahren her Dank und eine gewisse Mitberücksichtigung im Persönlichen schuldig weiß. Es fügt einen Strich zum Porträt, wenn man doch gar wohl hindurch empfindet, daß obige Zurückhaltung sich leise ins Gefühl des nicht ganz Bequemen hinüberschattiert. Und nach seiner Übersiedelung nach Wien nimmt der neue k. k. Professor denn auch eine Art Revision des Briefwechsels vor: Ogni sei settimane cambiamo una lettera, alle sechs Wochen, das soll genügen. Hier und da hat auch der Inhalt der Briefe ein Interesse: durch eine kurze Tatsache, eine rasch hingeworfene Stimmung in bemerkenswerten Lebensmomenten. Sonst ist es der Ton an sich, der interessiert, das vermiedene Nennen z. B. der Mutter, wenn er bei ihr ist; als Quelle für sein Leben und seine Werke bedeuten die Briefe nicht viel, aber nicht unwesentliches als Quelle für den Menschen, nämlich daß er uns auch in dieser Serie von Briefen nach beiderlei Seiten hin vornehm bleibt.

Lucia war 17 Jahre alt, als ihr eines Tages ein Bekannter sagte, ein Fremder wünsche sie als Modell. Sie ging hin zu ihm, klopfte an das bezeichnete Atelier, aber nach seiner Art, Besucher abzulehnen, die nicht etwa angemeldet waren und ihm paßten, machte Feuerbach einfach nicht auf. Dann kam er aber in die Wohnung, sagte, er hätte sie mit ihrem Kinde auf der Piazza Barberini gesehen, er möchte sie dauernd als Modell haben. Er erklärte auch sogleich, er wünsche sie nicht auf Bildern anderer zu sehen, und sie hat tatsächlich ihm allein als Modell gedient.

Damals war sie zwei Jahre verheiratet, an einen kleinen Osteriewirt namens Preti. Sie war von römischen Eltern geboren, ursprünglich stammten ihre Leute aus der Gegend von Viterbo. Preti war ein Säufer und mißhandelte sie oft, sie blieben aber doch zusammen. Das Kind, mit welchem sie Feuerbach gesehen hatte, war der eine von ihren Zwillingen Romolo und Remo. Romolo war zu Verwandten getan und starb früh; Remo ist das Kind, das von 1867 ab oft auf den Feuerbachschen Bildern begegnet. Sie war nun jeden Tag bei ihm, sie frühstückten dann auch um Mittag im Atelier zu-

sammen; wenn Feuerbach verreist war, überließ er ihr, für das Atelier und ähnliche Angelegenheiten zu sorgen. Gegen ihren Mann, wenn er sich durch Roheiten äußerte, stand ihr Feuerbach bei, einmal sogar durch die Polizei; späterhin ließ er dem Modellverhältnis dann jede Freiheit. Feuerbach versorgte sie, wofür sie dankbar war, mit Büchern, z. B. Walter Scott, zeigte ihr u. a. eines Sonntags die Via Appia, sah sie gern hübsch gekleidet und schenkte ihr Schmuck; wir sehen, es ist doch wieder alles so, daß er etwas „Gewöhnliches" nicht vertragen hätte. Übrigens sprach er von Nanna nie. An Nottagen und an Wanderungen Lucias aufs Pfandhaus fehlte es auch nicht. Alles, was Hartwig mitteilt, bezeugt eine lebhafte Anhänglichkeit von ihr, sowohl solche des einstmaligen Beisammenseins wie solche der Erinnerung. Eine Wand zwischen den beiden Menschen bleibt doch, trotz dem stereotypen „Vi saluto di cuore e sono il vostro Anselmo" der Briefe, und trotz reichlicher Mitteilungslust der alten Frau.

Das jedenfalls braucht man dieser Lucia nicht zu versagen, ein „guter Kerl" gewesen zu sein und ganz anders an Feuerbach als die Nanna gehandelt zu haben. Einen Vergleich zwischen den beiden Frauen zu ziehen, liegt ja nahe. Jede für sich sind sie mit seinen Werken in einer so eigentümlichen Weise verknüpft, daß man sie nicht übergehen könnte.

Unter riesiger Anspannung sind nun alle die erwähnten großen Werke gleichzeitig zur lebendigen Gestaltung in Feuerbach gelangt und fertig geworden. Und eine Anzahl anderer dazu, welche begleitender Natur bleiben. Feuerbach verspürt wohl diese ungeheure Zumutung an sich selbst, aber er darf auch sagen, und mit Recht: „die Menge der Produktion erschreckt nicht, da immer eines dem andern hilft."

„Mein Gedankengang", fährt er fort, „hat etwas Napoleonisches; doch ist ein großer Unterschied: er hat mit St. Helena aufgehört und ich habe von Anfang an darauf gesessen, so daß meine Aussichten sich der Besserung entgegenstülpen. Das Glück, ein Deutscher zu sein, habe ich in des Wortes verwegenster Bedeutung zu fühlen Gelegenheit gehabt." Darin ist tatsächlich eine ernsthafte Völkerpsychologie und Kenntnis des ganz entgegengesetzten Verhältnisses beider Nationen zu dem unter ihnen auftretenden Genius: der bereiten Sehnsucht Frankreichs, bewundern zu dürfen, und der deutschen Unlustigkeit gegenüber dem Besonderen, die nur durch hartnäckiges Nochgrößerwerden am letzten Ende, wenn auch vielleicht erst posthum, überwunden werden kann.

„Meine Freunde halten mich für stärker als ich bin, weil ich immer von dem ausgelassensten Humor bin — und doch nicht glücklich." Diese letzteren Briefworte sind vom Februar 1868; es ist die Zeit eines intimeren Verkehrs mit Marées und Konrad Fiedler in Rom. Fiedler hat ja in einem ganz anderen Sinne, als Schack, sein großes Vermögen benutzt, um den Künstlern seiner Hoffnung, Marées und Adolf Hildebrand, die schönstmögliche Entfaltung zu bringen: dadurch daß er sie ganz freimachte, vor allem auch gegenüber Fiedler vollkommen frei. Es ist ein eigenes Gedenken, daß er gar nicht erfahren hat, wie er Feuerbach hätte helfen können. Als er später das Vermächtnis las, bekannte er Allgeyer mit sichtlicher Trauer, daß er keine Ahnung von den Kämpfen des nun Verstorbenen und nahen Bekannten jener römischen Tage gehabt habe. — Allgeyer hat zwar im Jahre 1869 Feuerbach einmal auf Hilfe durch Fiedler hingewiesen: „Was ist denn mit dem jungen Leipziger Mäcen?" Es empfinden vielleicht auch andere mit, daß schon so ein Wort wie „junger Leipziger Mäcen" hinreichte, um, wie der unschuldige Allgeyer in diesem Zusammenhang dann weiter erzählt, Feuerbach „sich in die Höhe richten" zu lassen, „als ob er physisch wachsen wollte". Schade, daß Feuerbachs briefliches Mitteilen an die Mutter zu eigentlichem Eingehen auf den Verkehr mit Marées und Fiedler wieder nicht reicht. — Fiedler hat, um das noch zu erwähnen, bei einem Besuche, den er Frau Feuerbach in Heidelberg machte, die erste (Nanna-)Iphigenie gekauft, die jetzt in Darmstadt ist.

Das Orpheusbild, die Medea und das Gastmahl sind Ende 1866 zugleich in Angriff genommen worden. „Orpheus und Eurydike" (Abb. 49) war angeregt worden durch die Gluckſche Oper, die der Künstler in jenem Sommer in einer Heidelberger Privataufführung hörte. Um Neujahr 1869 ward es fertig. In der Zeichnung ein ganz

monumentales Bild, kaum noch ein farbiges. Im Kontrast zu dem Voranstürmen des Orpheus steht das Todbefangene, noch im Hadesdämmern Wandelnde der Eurydike, beides durch alle Linien und Umrisse charakterisiert und unterschieden, und doch die Einheit der Gruppe wieder vollkommen erreicht. Orpheus' Profil ganz individuell, ganz der wollende, starke Mensch, der in den Hades vordringt, sich seine Frau wiederzuholen, unschwer erkennen wir die verwendeten Gesichtszüge der Lucia; Eurydikens Antlitz aus dem Typus der klassischen Antiken geformt, und doch voll ruhenden persönlichen Inhalts.

Die Idee des „Gastmahls" (Abb. 46) war älter, und zwar erheblich; sie gehört mit zu den längst ausgetragenen überhaupt. 1854 hörte Feuerbach in Heidelberg einen jungen französischen Schriftsteller sich über diesen Vorwurf für ein großes Gemälde äußern und vergaß das seitdem nicht wieder. 1857 erwähnt er seinen Plan, als einen, der daran kommen solle, wenn er die nötige künstlerische Reife erlangt haben werde. Von 1860 datiert ein Entwurf. Weihnachten 1866 sagt er: „Das Gastmahl habe ich architektonisch konstruiert und brauche nur Lokal und Leinwand." Auf die nun begonnene Ausgestaltung war unzweifelhaft die gemachte neapolitanische Reise vom Frühjahr 1866 von großem Einfluß gewesen. Im besonderen sowohl durch Pompeji, durch den Eindruck, den dort die antiken Häuser auf ihn machten, wie durch das Sichvertiefen in die schon erwähnten wundervollen Reliefs des Museums. Letztere sind um so mehr zu betonen, wenn Feuerbach selber die linke Gruppe, mit dem Alkibiades, den klassischen Teil des Bildes nennt, ihr den künstlerischen Hauptwert zuerkennt. (Brief vom 8. November 1867.) Denn ihr liegt die ganz spezielle Erinnerung an eine solche Reliefgruppe frei verarbeitet zugrunde. Im Februar 1868 wurde die Untermalung fertig, am Palmsonntag 1869 das Gemälde. Er stellte es in München aus. Aufgenommen wurde es in die Ausstellung, aber schon nicht glatt, und jegliche Auszeichnung blieb dem Werke versagt. Immerhin wagte ein einzelner Kritiker zu sagen, daß es etwas tauge und etwas Besonderes sei, und zwar Fr. Pecht in der „Allgemeinen Zeitung". Auch im gebildeten Publikum begann Derartiges empfunden zu werden und diese Empfindung sich allmählich zu steigern. Dann sah eine Malerin aus Hannover als Besucherin der Ausstellung das Bild, Fräulein Marie Röhrs. Nach ihrer eigenen späteren Mitteilung packten sie die schöne Linie und der Gegenstand, sowie ein lebhaftes Erwachen eigener römischer Erinnerungen; letzteres doch vielleicht mehr mittelbar verursacht, als wenn sie vermeinte, das Modell des Alkibiades und anderer Figuren als ihre eigenen Modelle von früher wieder zu erkennen. Sie kaufte das Bild aus raschem Entschluß und setzte die für sie sehr große Summe von zehntausend Talern daran.

In diesem Falle bedarf ein Feuerbachsches Werk einer gewissen Orientierung. Der dramatische Dichter Agathon feiert (im Jahre 416) den Sieg seiner Tragödie und hat seine Freunde dazu geladen. Unter ihnen, so wenig er sich hervortut, so geradezu vermieden ist, ihn sich deutlicher abheben zu lassen, erscheint Sokrates als der geistige Mittelpunkt. Wiederum ist hier durch leiseste Sprache die größte Wirkung erzielt. Er kümmert sich um den eigentlichen Vorgang nicht, lehnt ihn ab, und sein versunkenes Schweigen hält auch die rechts von ihm Sitzenden in das gemeinsame Gefühl eines entstandenen Mißklangs gebunden. Für diesen unter einem antiken Flammenleuchter sitzenden Sokrateskopf benützte Feuerbach, wie ich den Mitteilungen Professor Hausraths entnehme, eine Ölstudie, die er rasch aus dem Gedächtnis gemacht, als er in einer Osterie den Kahlkopf eines alten Malers unter der Petroleumlampe hatte sitzen sehen. — Der auf der vorderen Bank hingelagerte Aristophanes vermittelt von rechts her die kompositionelle Beziehung zu dem Vorgang zur Linken, dem er sich zuwendet, und zwar wiederum so, daß wir die Gedanken des großen Satirikers nur ahnen, daß sie sich uns nicht zeigen. Der Gastgeber hat sich vornehm erhoben, steht in der Mitte der Komposition und begrüßt den Alkibiades, da er ihn geladen hat und da er kommt, wenn auch spät, oder vielmehr früh, bei grauendem Morgen. Er kommt mit Tänzerinnen, Fackelträgerinnen, musizierenden und blumentragenden Knaben, die dem Dichter den Kranz überbringen sollen. Auf den Zusammenhang dieser Gruppe mit einem neapolitanischen Sarkophagrelief wurde schon hingewiesen, der bacchischen Gruppe eines von Mänaden umschwärmten

Jünglings. (Eine ähnliche neapolitanische Zeichnung ist verwendet für das mittlere der drei Wandgemälde, die in die strenge antike Architektur eingefügt sind.) Natürlich nur mit vollkommenster Herrschaft und Eigengewordenheit ist jene Studie für die Alkibiadesgruppe verwertet und in die Erfindung des Ganzen gelöst. Diese Gebärde des Alkibiades mit dem Luciaprofil ist wunderbar, der ganze Mensch und eine ganze Art von Menschen ist darin; alles, was ein Alkibiades sich erlaubt, und alles, was man ihm verzeiht; wir hören sein *Χαῖρε, ὦ Ἀγάθων*! Mit der schwärmenden Gruppe kommt das stählerne Licht des Frühmorgens herein und bannt das Ganze in eine helle fahle Farbenharmonie. Das war der eigentliche Punkt, der an dem Bilde mißfiel und ernsthafte Erwägungen der Jury veranlaßt hatte, ob es zuzulassen sei. Es wurde denn auch tatsächlich in die Abteilung der Kartons verwiesen, falls sich darin Hausraths Erinnerung nicht irrt. Hatte schon Schack über die geringe Farbenqualität der Feuerbachschen Bilder geklagt und ihm das Nymphenbild mit den musizierenden Kindern mahnend als Vorbild vorgehalten, zu dem zurückzukehren sei, so erreichte dieses Ermangelnlassen nun in dem großen Gemälde seinen Höhepunkt; seitdem wußte alle Welt, daß Feuerbach gespenstisch graue Bilder male, die eigentlich gar keine Bilder seien.



Abb. 104. Kniegelenkstudie. Wien. Akademie.

Wir hören aus Feuerbachs Rückäußerungen über diese Urteile nicht bloß die Entrüstung, sondern hören doch auch hindurch, daß sie ihn sachlich beschäftigen, ob er noch recht habe, ob die Absicht, der er gefolgt war, nicht andere wichtige Gesichtspunkte kränke. Er verteidigt sich zwar bei sich selbst, aber doch nur mit halber Kraft; die Schule von Athen und die Sixtinischen Deckenerzählungen des Michelangelo hätten auch kein tizianisches Kolorit. Er nimmt doch eine Revision seines Verfahrens vor, setzt dem Abdämpfen, dem er aus vornehmer Absicht und unter sorgfältiger Beschaffung des Einzelmotivs bis zu diesem Superlativ nachgegeben hat, ein Ziel. Zu den Venezianern wird er zwar niemals zurückkehren, dafür wird gerade nach diesem Bilde eines seiner wundersamsten in ganz eigener Farbengebung fertig, die Medea. Man dürfte also keineswegs sagen, er habe die Kritik rundweg verlacht und sich souverän über sie gestellt. Feuerbach und die Kritik wäre ein Kapitel, das weit ausgesponnen werden könnte; das Ergebnis würde sein: beigetragen zu seiner Meisterschaft und zu seinem Werke hat sie sicher. Materiell und für seine äußere Befriedigung auf sie gewiesen, hat er über allen Ärger und allen gerechten Zorn hinweg ihr doch immer auch zu entnehmen gesucht. Er verharrt durchaus nicht in Trotz bei dem Getadelten und tut kein wertloses nun erst recht; er wird ihr niemals

blindlings folgen, unterscheidet genau, wo sie auf purem Unverstand beruht, hört aber auf sie insofern, als er sich selber nachprüft und mit gewisser Bereitwilligkeit einlenkt, soweit er auch dann selbständig neue Werte gewinnen kann. Im allgemeinen gesagt, haben ihn eben die Enttäuschungen, die Juroren und Kritiker von Anstrengung zu Anstrengung weiter gepeitscht und somit ihr Teil beigetragen, daß er sich nicht auf einer noch zu überholenden Stufe des Erfolges beruhigen konnte. Nur daß es ihnen nicht als subjektives Verdienst angerechnet werden kann.

Aufsehen hatte das Gastmahl und hatten die daran geknüpften Erörterungen genugsam gemacht. Der Karlsruher Kunstverein bemühte sich, es dort auszustellen, es hieß auch, daß dem ein Wunsch des Großherzogs mit zugrunde liege. Frau Feuerbach sandte an diesen eine Photographie des Gemäldes und erhielt ein Schreiben aus dem Kabinett, es sei irrig, das Interesse Seiner Königlichen Hoheit für den Künstler als erloschen anzusehen; der Großherzog würde sich freuen, wieder eine Arbeit von ihm und gelegentlich ihn selber zu sehen. So bestimmte Feuerbach die entstehende Medea für die Ausstellung in Karlsruhe. Eine kleine der Direktorenkunst aufsässige dortige Gruppe, worin uns der von Feuerbach in früheren Briefen als Künstler arg verhöhnte Historienmaler alten Stils Feodor Dietz, eine nunmehr abgetane einstige Größe, und andererseits der Bildhauer Steinhäuser genannt werden, suchte Feuerbach eine weitere Genugtuung zu verschaffen für die frühere Aburteilung durch die maßgebenden Autoritäten; auch der Gedanke seiner Berufung tritt wieder auf. Es kann uns nach dem oft Gesagten nicht überraschen, Feuerbach diesen Bemühungen gegenüber ebenso unlustig wie spröde zu finden. Soweit, daß er die Briefe Steinhäusers gar nicht einmal beantwortete. Auch in seinen Worten über den Großherzog hat er jetzt doch nur uninteressierte Anerkennung für den gnädigen „guten Willen“. Immerhin verblieb aus diesen Vorgängen ein wieder sehr ermutigtes Gefühl. Auch der Gedanke, in Deutschland leben zu müssen, würde ihm jetzt erträglicher sein können; wenigstens spricht er so in Tagen, zu deren besonderer Stimmung ein öfteres und wohltuendes Wiederzusammensein mit Begas und dessen Damen in Rom anscheinend mitwirkend war. Er konnte sich ja auch sagen, was Rom dem Künstler geben konnte, das hatte es nun dauernd getan, das Gastmahl und die zur Vollendung stehenden Bilder waren dessen Beweis. Und der Mensch verlangte immer sehnender nach Freundschaft, Anschluß, Heimatlichkeit. Aber wenn er nach Deutschland geht, so soll das Schaffen dort ohne Sorge vor den kleinen Plackereien und dem Dreinreden so oder so, soll frei und groß sein können. Auch ohne daß er die Lucia mitnimmt, geht es nicht; dann kann er „überall arbeiten, ohne fürchten zu müssen, klein oder maßlos zu werden“.

Inzwischen wird die Medea (Abb. 54) fertig, in den ersten Monaten von 1870. „Du wirst es mit freudigem Stolz betrachten. Der Preis ist 15 000 Gulden. Ankauf wird sofort erfolgen.“ Das bezieht sich auf Karlsruhe und geschah nun zwar nicht, sondern die Galeriekommission lehnte den Ankauf ab. — Lessing, wie ich hier nach Mitteilungen seines Sohnes Otto, des bekannten Berliner Bildhauers, erzählen darf, hatte das Gastmahl rückhaltlos anerkannt. „Ja, das ist etwas anderes!“ sagte er, als ihm der für Feuerbach eintretende Sohn die Photographie brachte, und erklärte sich gerne für „bekehrt“. Die Medea gefiel ihm dann wieder nicht, hauptsächlich wegen der vorgenommenen Stilisierung.

Von Anregungen zu der Medea ist schon S. 129 gesprochen. Da Feuerbach selber 1869 erwähnt, er habe den Plan seit sechs Jahren in der Seele, so dürfen wir nur sagen, daß die gesehene Tragödie mit der Ristori im engeren Sinne den Anlaß gegeben habe, daß jener sich in Tat umzusetzen begann. Eine ganze Gruppe von Medeabildern ist dann miteinander aus jenem älteren Gedanken und dem hinzugekommenen Tragödieneindruck geistig herangestürmt, wobei nun immer Lucia als Ausgangspunkt für die Darstellung der Heldin gedacht ist. „Medea vor der Tat, Medea nach der Tat, Medea auf der Flucht am nächtlichen Meeresstrand, Medea als liebende Mutter, als mörderische Furie, im Schlaf, im Wachen, in Reue und Leid! Das ist nun wieder ein Gegenstand, in den ich mich sozusagen verbissen habe, von dem ich nicht loskomme.“

Die Landschaft der Entwürfe und Gemälde verwertet einen Aufenthalt zu Porto d'Anzio aus dem ausflug- und reiselustigen Jahre 1866. Diesem damaligen Aufenthalt in dem Fischer- und Badestädtchen ist von 1867 bis 1871 auch eine sonstige kleine Reihe von einfach edlen Strandbildern entsprungen, deren leicht variierten Inhalt eine am Gestade stehende Frau nebst ihrem Kinde bildet; es sind die ersten Gestalten, wozu Lucia und ihr Remo verwendet worden sind. Eines dieser Bilder kaufte eine Pariser Dame; sie zahlte dem Künstler, was ihm in begreiflich vermerktem Gegensatz zu den bisherigen deutschen Erlebnissen und Nichtverkäufen widerfuhr, als sie das Gemälde erhielt, freiwillig mehr, als der ausbedungene Preis betrug. — Wir geben (Abb. 52) eine Landschaftstudie von Porto d'Anzio wieder. Das Meer in leise bewegten Wellen über dem seichten Grunde; schon deutet in der feinen Treue, womit die über den Küstensand sich breitenden Schleier der endenden Wellen behandelt und unterschieden sind,



Abb. 105. Skizze. Mit dem Vermerk: gelb, weiß, blaugrau. Wien, Akademie.

die wundervolle Stilisierung dieser Formen und Farben des Wassers in dem künftigen Gemälde sich an. Das Geröll im Vordergrunde liegt in der Studie als kompositionelles Gegengewicht gegen die Klippen im Hintergrunde; später in den Gemälden wird es verringert und gewährt den Figuren den Platz. Ferner geben wir (Abb. 53) eine Studie der später als Amme verwerteten Gestalt. Ihr unfreiwilliges Modell war ein in Porto d'Anzio sich aufhaltender Bischof aus Rom, den Feuerbach gelegentlich erhaschte, als der Ahnungslose im Bademantel tief eingehüllt dasaß.

Der erstentstandene Entwurf des Gemäldes, noch von 1866 und in Tempera, ist in das Museum zu Breslau gekommen. Er enthält die Örtlichkeit und die Amme aus jenen beiden Studien, die stehende Figur der Medea mit ihren beiden Knaben, und schon auch die Gruppe der das Boot abschiebenden Schiffer. Letztere mit Recht eine allzeit mit am meisten bewunderte Leistung: eine im glücklichsten Moment erhaschte und festgehaltene Impression vom Strande des Fischerstädtchens, lebendigste Wirklichkeit der Natur, und dann von da aus, ohne daß von ihrer Unmittelbarkeit eine Spur verloren wird, zu griechischer Vollendung der Komposition erhoben. Hiernach wurde dann das damals

ist es auch nichts, u. s. f., ohne viel Begründung. Es kompliziert sich auch sonst. Sie müßte reich sein; aber eine Geldheirat als solche ist wieder unmöglich. Keine Millionen helfen ihm, bei einem bestimmten Projekt der Mutter, zu dem guten Willen, die betreffende Stumpfnase lebenslänglich mit sich verbunden zu wissen. So geht es immer. Alles vorhin bezeichnete Schöne und Gute müßte zutreffen und nebenbei durch Zufall die materielle Lage so sein, daß nicht neue Sorgen und Fesseln entstehen. Eine solche Frau, ein Haus und Garten, der an einen See stößt, und dann frei schaffen können! Unzählige haben das alles, in der Höhenlage, die jeweils für sie die passende ist; und Feuerbach allein wie vom Schicksal bestimmt, es nicht zu erreichen: jung noch, schön, ein Künstler, der sich vor keinem lebenden beugt, und ein Mensch mit schmerzlich genug erkauftem Wissen, welche Dankbarkeit, welche Zartheit und Liebe er einer solchen Gefährtin entgegenbringen würde! — Mitten in diesen heftigen Herzensvorgängen ohne Gegenstand sieht er in Rom die Dame bei zweimaligem Beisammensein wieder, in die er sich in Heidelberg so plötzlich und so ungeschickt gerade vor ihrer Hochzeit verliebt hatte. „Ein gutes, nobles Weib. Ich habe heute kurz abgebrochen und mich verabschiedet, weil ich keine gemütlichen Angriffe mehr erdulden kann; doch waren mir die kurzen Stunden sehr wohltätig. Sie wird Dir mündliche, herzliche Grüße bringen."

Wir haben schon vorgegriffen, um die Stimmungen von 1865, nach Nannas Fortgang, in einer Linie zu zeigen. Feuerbach war, wie gesagt, in den ersten schwersten Tagen zu der Mutter geeilt, „nach einem männlichen, plötzlichen Entschluß", wie sie an Allgeyer schreibt. „Wir müssen ihn jetzt ganz systematisch an Leib und Seele pflegen." Anfang September fuhr er dann zurück nach Rom. Scheffel, der gerade seine Villa bei Radolfzell eingerichtet hatte, holte sich Feuerbach von Aarau herüber, wo jener auf der Durchreise bei Rothpletz war. Von diesen drei Tagen sagt Feuerbach, daß sie „durch den lieben Scheffel" zu einer der liebsten Erinnerungen wurden. Wir spüren ein Freundschaftsheimweh und auch einen Überdruß an der Fremde von diesen Tagen des Gutseins um ihn her; unmittelbar an die Briefworte über Scheffel knüpft er den nur so nachzuempfindenden Zusatz: „Ich gehe wider meinen Willen nach Rom; doch muß es sein," des ganzen Arbeitsverhältnisses wegen.

In Florenz auf der weiteren Rückreise nach Rom war es, wo ihm die Tribuna jene schmerzlichen Lebensbetrachtungen über die Fesseln seines Vollbringens weckte, die vorhin schon erwähnt wurden. Ferner suchte er in Florenz Marées auf, wofür der Anlaß in den Beziehungen zu Schack enthalten war. Die beiden traten sich später noch näher; jetzt fuhren sie zusammen mit dem Vetturin über Siena und Orvieto nach Rom. So wurde durch den feingeistigen und im höchsten künstlerischen Wollen kongenialen Begleiter, der mit Feuerbach war, aus dieser viertägigen Fahrt ein liebenswürdiges und schönheitsvolles Erlebnis, das wirksam beitrug, über die Gedanken der Rückkehr nach Rom hinweg zu geleiten. Ja, Feuerbach spricht seine Freude aus, daß er gespürt habe, seinerseits Marées durch die Bekanntschaft sehr wohl zu tun.

Flüchtige Worte, die bei dem beiderseitigen Naturell nur auf den künstlerischen Austausch zu deuten sind und die von selber eine gewisse nähere Vorstellung wecken. Ein Abwägen zwischen Feuerbach und Marées, wie es wohl versucht worden ist, erscheint uns um so zweckloser, als das zu Vergleichende von adäquater Erscheinung so weit wie möglich entfernt ist. Wichtiger ist es hervorzuheben, daß ein Einfluß Marées' auf Feuerbach, der sich bis in die Konversationslexika hinein erwähnt findet, höchstens im Sinne einer aufrichtenden und bestätigenden Selbstvergleichung durch die Bekanntschaft mit dem hochstrebenden, gleichgesinnten Künstler zugestanden werden kann. Von einem greifbaren Empfangen und Beeinflußtwerden des soeben zu seiner eigensten Höhe Hinanschreitenden durch den so viel jüngeren und vom Technisch-künstlerischen her schmerzlich gefesselten Elberfelder begegnet keine sichtbare künstlerische oder quellenliterarische Spur und kann auch keine Rede sein.

Nun wieder heimisch in Rom, unter den so ganz verändert empfundenen Verhältnissen, sehen wir Feuerbach, die Briefe sind die Quelle dafür, Zerstreuungen oder Anregungen aufsuchen und sie sich gönnen, welche seine materielle Beengung und seine

Zurückgezogenheit früher so gut wie ganz hatten beiseite liegen lassen. Es beginnt eine Zeit des häufigen abendlichen Ausgehens ins Theater und der Ausflüge. Die Ristori als Medea hinterläßt ihm im Januar 1866 einen großen Eindruck. Freilich, alles was so ein allzu Einsamer an Schönem oder Bedeutendem sich zuführt, macht ihm doch nur wieder in lauter einzelnen Fällen klar, daß das alles eben nicht Zerstreuung, sondern ein Berühren seines jetzt nicht mehr bloß latenten, sondern offen liegenden eigentlichen Lebensschmerzes ist, daß er niemanden zum Teilen hat, die Seele nicht, die mit ihm empfände; so folgt auch unmittelbar neben der Erwähnung jenes eindruckmächtigen Schauspielabends wieder: „Wenn ich hier nur eine Seele hätte, deren Umgang, ich will nicht sagen erhebt, sondern nur erträglich wäre." — Im März macht er eine kurze Reise nach Neapel. „Den holdseligen Eindruck Pompejis, des Meeres, der Bronzen und Vasen zu schildern, ist unmöglich. — Ich habe an hoher Anschauung gewonnen und mich dem reinsten Genuß hingeben können. . . . Durch die stillen Straßen Pompejis zu wandeln, in die heiteren bemalten Häuser hineinzusehen, jetzt nur bewohnt von kleinen Eidechsen, flüchtige Durchsichten des Meeres, der Himmel und das schönste Gebirge der Welt, das sind Dinge, die sich unauslöschlich in das Herz graben. Bei meiner Rückkehr habe ich zu meiner großen Freude Anklänge daran, unbewußt, in meiner Kunst gefunden, die sicher das Richtige gewählt hat."

Ergänzend und in Kürze vorweg sei erwähnt, daß für unsern Künstler die Bekanntschaft mit dem neapolitanischen Museum von erheblicher Bedeutung ward; wir finden in konkreten Einzelwirkungen die Erinnerungen und Skizzenbuchzeichnungen von den schönen Reliefs dieser Sammlung wieder; eine solche auch ist es, die in bedeutsamer Weise an der Ausführungsidee des Gastmahls mitgestaltet hat.

Auf heftige körperliche oder gemütliche Krisen folgt bekanntlich oft eine belebende und verjüngende Wirkung der Genesung. So finden wir in dieser Periode seit dem Winter 1865/1866 Feuerbach dem Leben weit mehr zurückgegeben, als in den Jahren zuvor, finden ihn überhaupt unternehmender, entschließender, in Anteilnahme und Interessen erweitert, viel mehr nach außen schauend. Der Sieg Preußens über Österreich und die Südstaaten macht ihm einen gewaltigen Eindruck. Wie fast alle Künstler seiner Generation begeht er den Irrtum, der nun nicht auch an dieser Stelle wieder geschichtsphilosophisch erörtert und kritisiert zu werden braucht: unmittelbar aus den Siegestaten des politischen Willens, der Massendisziplin, der organisierten Staatskraft das anbrechende Zeitalter alles Gegenteiligen zu erwarten, des persönlichen Lebens, der Vergeistigung, der reinen Kultur und der Künste. Er erwägt eine Übersiedlung nach Berlin, reist Ende 1866 dorthin. Er hat von vornherein nichts gegen die Stadt, sie ist im Grunde die einzige, aus der ihm ein öffentlich ausgesprochenes Verständnis entgegengetreten ist; und er hat dort Begas. Irgendeinen positiv wohltätigen Eindruck von Berlin erwartet er allerdings erst recht nicht. So ergeht es ihm, wie allen, die unter solchen Umständen dorthin kommen; er entdeckt ungeahnte gute Seiten und lobt, was nur möglich ist, weil alles Überraschung ist. „Von Kunst habe ich nur vortreffliche Genrebilder gefunden, und ich habe mit Schmerzen mir gestehen müssen, daß, wenn ich in der Historie Annäherndes geleistet, ich nicht so fragmentarisch dastünde." Man rät unnütz trotz manchem scheinbar Naheliegenden, auf was das im einzelnen gehen kann; als Dokument über ihn selber zitieren wir es. Ganz geheuer ist es ihm doch nicht, in Berlin leben zu sollen. Aber für einige Jahre, bis er anerkannt dasteht und die ihm gebührenden Bilderpreise erzielt, das wäre möglich; dann kann er nachher tun, was er will. Dies ungefähr ist der Sinn und Gedanke bei und seit dieser Rekognoszierungsfahrt, die dennoch eine solche bleiben sollte.

Auf der Rückfahrt sieht er in München, wo er mit der Mutter zusammentrifft, seine Bilder in Schacks Hause beisammen: mit dem sich nunmehr auch auf die Mutter übertragenden Ergebnis, daß das nicht länger so weitergehen darf. Weihnachten ist er schon wieder in Rom, beginnt die Medea und das Gastmahl des Plato. Und neben, vor diesen beiden großen Bildern, von denen wenigstens für die Medea eine wenn auch widerwillige materielle Deckung durch Schack erlangt ist, beginnt er rasch ein kleineres

Bild, das wie eine überraschende Anomalie nach allem Bisherigen steht. Das Bild „Im Frühling“, sechs moderne Damen, musizierend oder zuhörend. Freilich fehlten zunächst noch die passenden Gewänder als Modell. Fertig geworden ist das Bild erst 1868 und aus diesem Jahre bezeichnet; Feuerbach hat das Bild auch gegenüber dem, was er Weihnachten 1866 davon erzählt, noch wieder geändert (Abb. 43). Sieht man unvermittelt darauf, so denkt man einen Augenblick an Franzosen, die zwar nicht von heute, aber die heute „modern“ und in aller Munde sind. Und doch ist alles Feuerbach. Man macht sich sehr bald klar, im Grunde sind es viel weniger die Erscheinungen dieser Frauen, was uns überrascht hat, als vielmehr das Havelufer des Sees im Hintergrunde, diese Gegend von Lindwerder und Gatow. Dem ersten, innerlichen Anlaß nach scheint zu diesem Bilde gezwungen zu haben der eine, sich innerhalb des Bildes wiederholende wunderschöne Porträtkopf. Denn die sechs Köpfe sind wieder aus Vorlagen entstanden, zu welchen nur zwei Personen gehören. Die zweite dieser Persönlichkeiten, die stehende Figur, ist dem Gesicht nach dann wieder identisch mit dem Mädchenkind aus dem Ricordo und der Idylle von Tivoli, die derselben Zeit (dem Jahre 1867) angehören. Die überlang gestreckten sitzenden Figuren, deren Haltung, der Inhalt des Bildes, alles Wesentliche und wiederum das Einzelne ist so sehr feuerbachisch, daß jener erste Eindruck von Überraschung, von Anomalie zu einer Oberflächlichkeit wird. Feuerbach selber haben dieses und ein verwandtes Bild das größte Vergnügen gewährt, wie er lebhaft bezeugt; abgesehen davon, daß sicherlich darin liebenswürdige Erinnerungen der Reise von 1866 enthalten sind. Die höhnende Verwunderung und das Kopfschütteln, die das Bild öffentlich fand, haben ihm diesen Abstecher in das gesellschaftliche Gebiet dann gründlichst verleidet. Man schalt zwar auch auf seine klassizierenden Bilder, aber wollte ihn auf diese wenigstens festgenagelt wissen. Publikum und landläufige Kritik haben ihr Schema, wohin ein Künstler gehört und wo er, wenn er klug ist, zu bleiben hat.

Täte man die zwei Hüte ab, gäbe Steineichen und Lorbeer umher und nähme anstatt des Havelsees den von Nemi, so hätten wir ein Bild, das sich durchaus geschwisterlich zu denen bei Schack reihen würde. Sich diese einfache Sache klar zu machen, ist ganz zweckmäßig. Man braucht diesen Anlaß nicht, aber er ist brauchbar und bequem, um folgendes festzustellen: der Eindruck von Klassizität, der für den durchschnittlichsten Betrachter an Feuerbachs Werken haftet, wird gänzlich ohne klassische Gewandung erreicht. Die südliche Landschaft hilft etwas mit, aber sie allein kann doch nicht sogleich klassisch wirken. Selbst wo Feuerbach Annäherungen an das Altertum (Iphigenie) oder an die Renaissance vornimmt, bleibt er doch weit vor jeder Archäologie zurück. Also Wirklichkeit, durch ein dem Klassischen entgegengereiftes Schönheitsempfinden hindurchgegangen, somit allein die innerste Form der Gemälde, gar nicht die Einzelheit, ist es, was ihnen den Eindruck von Klassizität gibt. Einen derart überzeugenden, daß er in den Augen der Kritik dem Künstler untersagen kann, an modern und lebend bekannten Menschen lediglich ganz dasselbe künstlerisch zu betätigen.

„Von der Lieblichkeit meiner modernen Damenbilder hast Du gar keine Ahnung,“ schreibt er der Mutter. Es lockt gar sehr, zu spintisieren, was hätte werden können, wenn man ihn mit diesen Bildern, in die er ganz verliebt war, ermutigt hätte, statt den Kopf zu schütteln und zu lachen. Nämlich ob sie dann nicht noch weit mehr geworden wären als ein gefälliger und leichter Geldverdienst, woran Feuerbach in seinen Nöten auch, aber doch erst nach seiner raschen Liebe dafür denkt; ob die mit jenem Damenbilde aufgeklinkte Tür in ein künstlerisches Neuland entschlossen geöffnet worden wäre, ob ein Weiterschreiten in diesem Wege uns durch einen selbständigen deutschen Künstler ein kunstgeschichtliches Novum gebracht hätte: einen von deutscher Tiefe veredelten Gegenwarts-Naturalismus, in dessen Bahnbrechers Meisterbriefe dann auch nur wieder stehen würde, Frankreich habe ihn malen gelehrt und Italien ihn durch seine innere Klassizität zur Reife erzogen. Nun, wie dem hätte werden mögen, subjektiv möchte man nicht glauben, daß er deswegen dem Heroischen und Großen würde haben abzusagen brauchen oder es überhaupt können.



Abb. 103. Studie für eine Mänade. Wien, Akademie.

Die mutige Stimmung hält an. Erstlich ist das ganze Lebenshochgefühl in ihm, welches man um die Zeit des Schwabenalters hat. Man fühlt jegliche Kraft und Fertigkeit wohlerhalten beisammen und fühlt sich minder einseitig, objektiver geworden, auch in dem Verfahren und Umgehen mit sich selber. Dazu kommt das froh Anregende der größeren Leichtigkeit, womit er jetzt etwas unternimmt, durch das Bewußtsein, zwar immer noch kein Geld zu haben, aber doch so viel, daß er sich einigermaßen rühren kann. Er renommiert ordentlich ein bißchen mit dem Mutterwitz, den er seit der Berliner Reise gewonnen habe, und damit, wie er jetzt klug sein, auf Karriere arbeiten will. Die Ängste vor Notbehelfen, wie früher den Karlsruher und Weimarer Professuren, sind vorbei. Mit einem lächelnden Worte wird es abgetan, wenn ihm irgendein an Gönneritis leidender flüchtiger Bekannter oder Allerweltsbeziehungsmensch eine „Stellung“ zuschustern möchte: der Gedanke, darauf aus Rücksichten eingehen zu müssen, verstört ihn nicht mehr. Die Pläne seiner bedeutendsten Werke, eine ganze Fülle, drängen sich in ihm, und der Hauptteil davon wird auch im Nebeneinander fertig: außer einem großartigen Anlauf zur Ausgestaltung der „Pietà“ (man vergleiche Abbildung 45) die „Medea“, das „Gastmahl“, „Orpheus und Eurydike“, die „Amazonenschlacht“, die Umformung der „Iphigenie“. Sie wirbeln auch in seinen Briefen durcheinander; die Begeisterung, womit er davon spricht, reißt uns, die wir das nun aus der Kenntnis des Gewordenen lesen, mächtig mit.

Bei dieser frohen und zuversichtlichen Stimmung wirkt zweierlei Äußerliches nicht unwesentlich mit. Erstlich das schöne neue Atelier in der Via di San Nicolo di Tolentino, dessen Fenster in einen ganzen Wald von Lorbeer und Gartengrün hinausgehen, „das schönste in Rom“, wie er mit seiner Neigung zu ausschließenden Superlativen der Mutter versichert. Zweitens die abermalige dauernde und ihm allein vorbehaltene Verfügung über ein ihn befriedigendes Modell. Das ist die Lucia Brunacci.

Ihre Rolle in seiner Kunst ist, bei innerlich und äußerlich veränderter Sachlage, gewiß nicht geringer als die der Nanna. Er hat vor allen Dingen freiere Hand, sie für große und wichtige Gemälde zu verwenden, benützt sie für eine reiche Mannigfaltigkeit eigenster künstlerischer Gedanken. Sie ist die passive Helferin zu seinen großartigst erschaffenen Gestalten. Ihre Beziehung zu seinen Werken und zu ihm währt dreizehn Jahre, von 1867 bis an seinen Tod, wir haben sie noch in den Wiener Deckengemälden. Immerhin fühlt er sich nicht so allein auf sie gewiesen, wie auf jene frühere. Er schöpft aus ihr nicht in der vor Offenbarungen stehenden Art, wie aus Nanna, erzieht sich nicht erst an ihr. Und wie gewöhnt sie auch um ihn ist und sein Vertrauen gewinnt, von dem Ganzen des Menschen aus erfolgt keine Neuauflage der Robinsonade mit Nanna; so etwas wiederholt sich auch nicht.

Es ist daher seinerseits viel weniger und viel trockener in den Briefen die Rede von ihr. Zu ihrem ganzen Recht gekommen, wenn man das im Hinblick auf Nannas gewisse Popularität so ansehen will, ist sie neuerdings dadurch, daß der Kunsthistoriker Paul Hartwig sie in Rom als alte Frau wiederentdeckt hat. Er hat diesem glücklichen „Funde“ ein Denkmal gesetzt, an dem man nicht ohne Dank vorübergehen wird; in einer kleinen eigenen Monographie: „Anselm Feuerbachs Medea, Lucia Brunacci“ (Leipzig, Hirzel, 1904). Das Heft enthält auch die Wiedergabe zweier Photographien der noch jüngeren Frau und eines Pastells nach ihrem jetzigen Alterszustande, das nicht ohne Großartigkeit ist und auch von keinem Geringeren als Otto Greiner herrührt. Von den Photographien interessiert lebhaft die von 1869: das wohlbekannte Medeenprofil (Abb. 50). Mit der peinlichen Akribie und Ausführlichkeit der philologisch-historischen Editionsmethode bringt Hartwig vor, was irgend aus der rückhaltlosen alten Lucia zu erfahren war, und er hat auch die Briefe Feuerbachs an sie, soweit erhalten, abgedruckt, nebst Faksimiles. Es sind, mehr der Spätzeit der Beziehungen angehörig, Briefe, worin sich Freundlichkeit mit allgemeiner Zurückhaltung begegnet; nicht knapper und nicht mitteilungslustiger, als man sie ganz natürlicherweise an ein vertrautes Modell schreiben wird, das in der Abwesenheit das Atelier hütet, überhaupt Vertrauensmann ist, und dem der Künstler aus Jahren her Dank und eine gewisse Mitberücksichtigung im Persönlichen schuldig weiß. Es fügt einen Strich zum Porträt, wenn man doch gar wohl hindurch empfindet, daß obige Zurückhaltung sich leise ins Gefühl des nicht ganz Bequemen hinüberschattiert. Und nach seiner Übersiedelung nach Wien nimmt der neue k. k. Professor denn auch eine Art Revision des Briefwechsels vor: Ogni sei settimane cambiamo una lettera, alle sechs Wochen, das soll genügen. Hier und da hat auch der Inhalt der Briefe ein Interesse: durch eine kurze Tatsache, eine rasch hingeworfene Stimmung in bemerkenswerten Lebensmomenten. Sonst ist es der Ton an sich, der interessiert, das vermiedene Nennen z. B. der Mutter, wenn er bei ihr ist; als Quelle für sein Leben und seine Werke bedeuten die Briefe nicht viel, aber nicht unwesentliches als Quelle für den Menschen, nämlich daß er uns auch in dieser Serie von Briefen nach beiderlei Seiten hin vornehm bleibt.

Lucia war 17 Jahre alt, als ihr eines Tages ein Bekannter sagte, ein Fremder wünsche sie als Modell. Sie ging hin zu ihm, klopfte an das bezeichnete Atelier, aber nach seiner Art, Besucher abzulehnen, die nicht etwa angemeldet waren und ihm paßten, machte Feuerbach einfach nicht auf. Dann kam er aber in die Wohnung, sagte, er hätte sie mit ihrem Kinde auf der Piazza Barberini gesehen, er möchte sie dauernd als Modell haben. Er erklärte auch sogleich, er wünsche sie nicht auf Bildern anderer zu sehen, und sie hat tatsächlich ihm allein als Modell gedient.

Damals war sie zwei Jahre verheiratet, an einen kleinen Osteriewirt namens Preti. Sie war von römischen Eltern geboren, ursprünglich stammten ihre Leute aus der Gegend von Viterbo. Preti war ein Säufer und mißhandelte sie oft, sie blieben aber doch zusammen. Das Kind, mit welchem sie Feuerbach gesehen hatte, war der eine von ihren Zwillingen Romolo und Remo. Romolo war zu Verwandten getan und starb früh; Remo ist das Kind, das von 1867 ab oft auf den Feuerbachschen Bildern begegnet. Sie war nun jeden Tag bei ihm, sie frühstückten dann auch um Mittag im Atelier zu-

sammen; wenn Feuerbach verreist war, überließ er ihr, für das Atelier und ähnliche Angelegenheiten zu sorgen. Gegen ihren Mann, wenn er sich durch Roheiten äußerte, stand ihr Feuerbach bei, einmal sogar durch die Polizei; späterhin ließ er dem Modellverhältnis dann jede Freiheit. Feuerbach versorgte sie, wofür sie dankbar war, mit Büchern, z. B. Walter Scott, zeigte ihr u. a. eines Sonntags die Via Appia, sah sie gern hübsch gekleidet und schenkte ihr Schmuck; wir sehen, es ist doch wieder alles so, daß er etwas „Gewöhnliches“ nicht vertragen hätte. Übrigens sprach er von Nanna nie. An Nottagen und an Wanderungen Lucias aufs Pfandhaus fehlte es auch nicht. Alles, was Hartwig mitteilt, bezeugt eine lebhafte Anhänglichkeit von ihr, sowohl solche des einstmaligen Beisammenseins wie solche der Erinnerung. Eine Wand zwischen den beiden Menschen bleibt doch, trotz dem stereotypen „Vi saluto di cuore e sono il vostro Anselmo“ der Briefe, und trotz reichlicher Mitteilungslust der alten Frau.

Das jedenfalls braucht man dieser Lucia nicht zu versagen, ein „guter Kerl“ gewesen zu sein und ganz anders an Feuerbach als die Nanna gehandelt zu haben. Einen Vergleich zwischen den beiden Frauen zu ziehen, liegt ja nahe. Jede für sich sind sie mit seinen Werken in einer so eigentümlichen Weise verknüpft, daß man sie nicht übergehen könnte.

Unter riesiger Anspannung sind nun alle die erwähnten großen Werke gleichzeitig zur lebendigen Gestaltung in Feuerbach gelangt und fertig geworden. Und eine Anzahl anderer dazu, welche begleitender Natur bleiben. Feuerbach verspürt wohl diese ungeheure Zumutung an sich selbst, aber er darf auch sagen, und mit Recht: „die Menge der Produktion erschreckt nicht, da immer eines dem andern hilft.“

„Mein Gedankengang“, fährt er fort, „hat etwas Napoleonisches: doch ist ein großer Unterschied: er hat mit St. Helena aufgehört und ich habe von Anfang an darauf gesessen, so daß meine Aussichten sich der Besserung entgegenstülpen. Das Glück, ein Deutscher zu sein, habe ich in des Wortes verwegenster Bedeutung zu fühlen Gelegenheit gehabt.“ Darin ist tatsächlich eine ernsthafte Völkerpsychologie und Kenntnis des ganz entgegengesetzten Verhältnisses beider Nationen zu dem unter ihnen auftretenden Genius: der bereiten Sehnsucht Frankreichs, bewundern zu dürfen, und der deutschen Unlustigkeit gegenüber dem Besonderen, die nur durch hartnäckiges Nochgrößerwerden am letzten Ende, wenn auch vielleicht erst posthum, überwunden werden kann.

„Meine Freunde halten mich für stärker als ich bin, weil ich immer von dem ausgelassensten Humor bin — und doch nicht glücklich.“ Diese letzteren Briefworte sind vom Februar 1868; es ist die Zeit eines intimeren Verkehrs mit Marées und Konrad Fiedler in Rom. Fiedler hat ja in einem ganz anderen Sinne, als Schack, sein großes Vermögen benutzt, um den Künstlern seiner Hoffnung, Marées und Adolf Hildebrand, die schönstmögliche Entfaltung zu bringen: dadurch daß er sie ganz freimachte, vor allem auch gegenüber Fiedler vollkommen frei. Es ist ein eigenes Gedenken, daß er gar nicht erfahren hat, wie er Feuerbach hätte helfen können. Als er später das Vermächtnis las, bekannte er Allgeyer mit sichtlicher Trauer, daß er keine Ahnung von den Kämpfen des nun Verstorbenen und nahen Bekannten jener römischen Tage gehabt habe. — Allgeyer hat zwar im Jahre 1869 Feuerbach einmal auf Hilfe durch Fiedler hingewiesen: „Was ist denn mit dem jungen Leipziger Mäcen?“ Es empfinden vielleicht auch andere mit, daß schon so ein Wort wie „junger Leipziger Mäcen“ hinreichte, um, wie der unschuldige Allgeyer in diesem Zusammenhang dann weiter erzählt, Feuerbach „sich in die Höhe richten“ zu lassen, „als ob er physisch wachsen wollte“. Schade, daß Feuerbachs briefliches Mitteilen an die Mutter zu eigentlichem Eingehen auf den Verkehr mit Marées und Fiedler wieder nicht reicht. — Fiedler hat, um das noch zu erwähnen, bei einem Besuche, den er Frau Feuerbach in Heidelberg machte, die erste (Nanna-)Iphigenie gekauft, die jetzt in Darmstadt ist.

Das Orpheusbild, die Medea und das Gastmahl sind Ende 1866 zugleich in Angriff genommen worden. „Orpheus und Eurydike“ (Abb. 49) war angeregt worden durch die Gluckſche Oper, die der Künstler in jenem Sommer in einer Heidelberger Privataufführung hörte. Um Neujahr 1869 ward es fertig. In der Zeichnung ein ganz

monumentales Bild, kaum noch ein farbiges. Im Kontrast zu dem Voranstürmen des Orpheus steht das Todbefangene, noch im Hadesdämmern Wandelnde der Eurydike, beides durch alle Linien und Umrisse charakterisiert und unterschieden, und doch die Einheit der Gruppe wieder vollkommen erreicht. Orpheus' Profil ganz individuell, ganz der wollende, starke Mensch, der in den Hades vordringt, sich seine Frau wiederzuholen, unschwer erkennen wir die verwendeten Gesichtszüge der Lucia; Eurydikens Antlitz aus dem Typus der klassischen Antiken geformt, und doch voll ruhenden persönlichen Inhalts.

Die Idee des „Gastmahls" (Abb. 46) war älter, und zwar erheblich; sie gehört mit zu den längst ausgetragenen überhaupt. 1854 hörte Feuerbach in Heidelberg einen jungen französischen Schriftsteller sich über diesen Vorwurf für ein großes Gemälde äußern und vergaß das seitdem nicht wieder. 1857 erwähnt er seinen Plan, als einen, der daran kommen solle, wenn er die nötige künstlerische Reife erlangt haben werde. Von 1860 datiert ein Entwurf. Weihnachten 1866 sagt er: „Das Gastmahl habe ich architektonisch konstruiert und brauche nur Lokal und Leinwand." Auf die nun begonnene Ausgestaltung war unzweifelhaft die gemachte neapolitanische Reise vom Frühjahr 1866 von großem Einfluß gewesen. Im besonderen sowohl durch Pompeji, durch den Eindruck, den dort die antiken Häuser auf ihn machten, wie durch das Sichvertiefen in die schon erwähnten wundervollen Reliefs des Museums. Letztere sind um so mehr zu betonen, wenn Feuerbach selber die linke Gruppe, mit dem Alkibiades, den klassischen Teil des Bildes nennt, ihr den künstlerischen Hauptwert zuerkennt. (Brief vom 8. November 1867.) Denn ihr liegt die ganz spezielle Erinnerung an eine solche Reliefgruppe frei verarbeitet zugrunde. Im Februar 1868 wurde die Untermalung fertig, am Palmsonntag 1869 das Gemälde. Er stellte es in München aus. Aufgenommen wurde es in die Ausstellung, aber schon nicht glatt, und jegliche Auszeichnung blieb dem Werke versagt. Immerhin wagte ein einzelner Kritiker zu sagen, daß es etwas tauge und etwas Besonderes sei, und zwar Fr. Pecht in der „Allgemeinen Zeitung". Auch im gebildeten Publikum begann Derartiges empfunden zu werden und diese Empfindung sich allmählich zu steigern. Dann sah eine Malerin aus Hannover als Besucherin der Ausstellung das Bild, Fräulein Marie Röhrs. Nach ihrer eigenen späteren Mitteilung packten sie die schöne Linie und der Gegenstand, sowie ein lebhaftes Erwachen eigener römischer Erinnerungen; letzteres doch vielleicht mehr mittelbar verursacht, als wenn sie vermeinte, das Modell des Alkibiades und anderer Figuren als ihre eigenen Modelle von früher wieder zu erkennen. Sie kaufte das Bild aus raschem Entschluß und setzte die für sie sehr große Summe von zehntausend Talern daran.

In diesem Falle bedarf ein Feuerbachsches Werk einer gewissen Orientierung. Der dramatische Dichter Agathon feiert (im Jahre 416) den Sieg seiner Tragödie und hat seine Freunde dazu geladen. Unter ihnen, so wenig er sich hervortut, so geradezu vermieden ist, ihn sich deutlicher abheben zu lassen, erscheint Sokrates als der geistige Mittelpunkt. Wiederum ist hier durch leiseste Sprache die größte Wirkung erzielt. Er kümmert sich um den eigentlichen Vorgang nicht, lehnt ihn ab, und sein versunkenes Schweigen hält auch die rechts von ihm Sitzenden in das gemeinsame Gefühl eines entstandenen Mißklangs gebunden. Für diesen unter einem antiken Flammenleuchter sitzenden Sokrateskopf benützte Feuerbach, wie ich den Mitteilungen Professor Hausraths entnehme, eine Ölstudie, die er rasch aus dem Gedächtnis gemacht, als er in einer Osterie den Kahlkopf eines alten Malers unter der Petroleumlampe hatte sitzen sehen. — Der auf der vorderen Bank hingelagerte Aristophanes vermittelt von rechts her die kompositionelle Beziehung zu dem Vorgang zur Linken, dem er sich zuwendet, und zwar wiederum so, daß wir die Gedanken des großen Satirikers nur ahnen, daß sie sich uns nicht zeigen. Der Gastgeber hat sich vornehm erhoben, steht in der Mitte der Komposition und begrüßt den Alkibiades, da er ihn geladen hat und da er kommt, wenn auch spät, oder vielmehr früh, bei grauendem Morgen. Er kommt mit Tänzerinnen, Fackelträgerinnen, musizierenden und blumentragenden Knaben, die dem Dichter den Kranz überbringen sollen. Auf den Zusammenhang dieser Gruppe mit einem neapolitanischen Sarkophagrelief wurde schon hingewiesen, der bacchischen Gruppe eines von Mänaden umschwärmten

Jünglings. (Eine ähnliche neapolitanische Zeichnung ist verwendet für das mittlere der drei Wandgemälde, die in die strenge antike Architektur eingefügt sind.) Natürlich nur mit vollkommenster Herrschaft und Eigengewordenheit ist jene Studie für die Alkibiadesgruppe verwertet und in die Erfindung des Ganzen gelöst. Diese Gebärde des Alkibiades mit dem Luciaprofil ist wunderbar, der ganze Mensch und eine ganze Art von Menschen ist darin; alles, was ein Alkibiades sich erlaubt, und alles, was man ihm verzeiht; wir hören sein *Χαῖρε, ὦ Ἀγάθων!* Mit der schwärmenden Gruppe kommt das stählerne Licht des Frühmorgens herein und bannt das Ganze in eine helle fahle Farbenharmonie. Das war der eigentliche Punkt, der an dem Bilde mißfiel und ernsthafte Erwägungen der Jury veranlaßt hatte, ob es zuzulassen sei. Es wurde denn auch tatsächlich in die Abteilung der Kartons verwiesen, falls sich darin Hausraths Erinnerung nicht irrt. Hatte schon Schack über die geringe Farbenqualität der Feuerbachschen Bilder geklagt und ihm das Nymphenbild mit den musizierenden Kindern mahnend als Vorbild vorgehalten, zu dem zurückzukehren sei, so erreichte dieses Ermangelnlassen nun in dem großen Gemälde seinen Höhepunkt; seitdem wußte alle Welt, daß Feuerbach gespenstisch graue Bilder male, die eigentlich gar keine Bilder seien.



Abb. 104. Kniegelenkstudie. Wien. Akademie.

Wir hören aus Feuerbachs Rückäußerungen über diese Urteile nicht bloß die Entrüstung, sondern hören doch auch hindurch, daß sie ihn sachlich beschäftigen, ob er noch recht habe, ob die Absicht, der er gefolgt war, nicht andere wichtige Gesichtspunkte kränke. Er verteidigt sich zwar bei sich selbst, aber doch nur mit halber Kraft; die Schule von Athen und die Sixtinischen Deckenerzählungen des Michelangelo hätten auch kein tizianisches Kolorit. Er nimmt doch eine Revision seines Verfahrens vor, setzt dem Abdämpfen, dem er aus vornehmer Absicht und unter sorgfältiger Beschaffung des Einzelmotivs bis zu diesem Superlativ nachgegeben hat, ein Ziel. Zu den Venezianern wird er zwar niemals zurückkehren, dafür wird gerade nach diesem Bilde eines seiner wundersamsten in ganz eigener Farbengebung fertig, die Medea. Man dürfte also keineswegs sagen, er habe die Kritik rundweg verlacht und sich souverän über sie gestellt. Feuerbach und die Kritik wäre ein Kapitel, das weit ausgesponnen werden könnte; das Ergebnis würde sein: beigetragen zu seiner Meisterschaft und zu seinem Werke hat sie sicher. Materiell und für seine äußere Befriedigung auf sie gewiesen, hat er über allen Ärger und allen gerechten Zorn hinweg ihr doch immer auch zu entnehmen gesucht. Er verharrt durchaus nicht in Trotz bei dem Getadelten und tut kein wertloses nun erst recht; er wird ihr niemals

blindlings folgen, unterscheidet genau, wo sie auf purem Unverstand beruht, hört aber auf sie insofern, als er sich selber nachprüft und mit gewisser Bereitwilligkeit einlenkt, soweit er auch dann selbständig neue Werte gewinnen kann. Im allgemeinen gesagt, haben ihn eben die Enttäuschungen, die Juroren und Kritiker von Anstrengung zu Anstrengung weiter gepeitscht und somit ihr Teil beigetragen, daß er sich nicht auf einer noch zu überholenden Stufe des Erfolges beruhigen konnte. Nur daß es ihnen nicht als subjektives Verdienst angerechnet werden kann.

Aufsehen hatte das Gastmahl und hatten die daran geknüpften Erörterungen genugsam gemacht. Der Karlsruher Kunstverein bemühte sich, es dort auszustellen, es hieß auch, daß dem ein Wunsch des Großherzogs mit zugrunde liege. Frau Feuerbach sandte an diesen eine Photographie des Gemäldes und erhielt ein Schreiben aus dem Kabinett, es sei irrig, das Interesse Seiner Königlichen Hoheit für den Künstler als erloschen anzusehen; der Großherzog würde sich freuen, wieder eine Arbeit von ihm und gelegentlich ihn selber zu sehen. So bestimmte Feuerbach die entstehende Medea für die Ausstellung in Karlsruhe. Eine kleine der Direktorenkunst aufsässige dortige Gruppe, worin uns der von Feuerbach in früheren Briefen als Künstler arg verhöhnte Historienmaler alten Stils Feodor Dietz, eine nunmehr abgetane einstige Größe, und andererseits der Bildhauer Steinhäuser genannt werden, suchte Feuerbach eine weitere Genugtuung zu verschaffen für die frühere Aburteilung durch die maßgebenden Autoritäten; auch der Gedanke seiner Berufung tritt wieder auf. Es kann uns nach dem oft Gesagten nicht überraschen, Feuerbach diesen Bemühungen gegenüber ebenso unlustig wie spröde zu finden. Soweit, daß er die Briefe Steinhäusers gar nicht einmal beantwortete. Auch in seinen Worten über den Großherzog hat er jetzt doch nur uninteressierte Anerkennung für den gnädigen „guten Willen“. Immerhin verblieb aus diesen Vorgängen ein wieder sehr ermutigtes Gefühl. Auch der Gedanke, in Deutschland leben zu müssen, würde ihm jetzt erträglicher sein können; wenigstens spricht er so in Tagen, zu deren besonderer Stimmung ein öfteres und wohltuendes Wiederzusammensein mit Begas und dessen Damen in Rom anscheinend mitwirkend war. Er konnte sich ja auch sagen, was Rom dem Künstler geben konnte, das hatte es nun dauernd getan, das Gastmahl und die zur Vollendung stehenden Bilder waren dessen Beweis. Und der Mensch verlangte immer sehnender nach Freundschaft, Anschluß, Heimatlichkeit. Aber wenn er nach Deutschland geht, so soll das Schaffen dort ohne Sorge vor den kleinen Plackereien und dem Dreinreden so oder so, soll frei und groß sein können. Auch ohne daß er die Lucia mitnimmt, geht es nicht; dann kann er „überall arbeiten, ohne fürchten zu müssen, klein oder maßlos zu werden“.

Inzwischen wird die Medea (Abb. 54) fertig, in den ersten Monaten von 1870. „Du wirst es mit freudigem Stolz betrachten. Der Preis ist 15000 Gulden. Ankauf wird sofort erfolgen.“ Das bezieht sich auf Karlsruhe und geschah nun zwar nicht, sondern die Galeriekommission lehnte den Ankauf ab. — Lessing, wie ich hier nach Mitteilungen seines Sohnes Otto, des bekannten Berliner Bildhauers, erzählen darf, hatte das Gastmahl rückhaltlos anerkannt. „Ja, das ist etwas anderes!“ sagte er, als ihm der für Feuerbach eintretende Sohn die Photographie brachte, und erklärte sich gerne für „bekehrt“. Die Medea gefiel ihm dann wieder nicht, hauptsächlich wegen der vorgenommenen Stilisierung.

Von Anregungen zu der Medea ist schon S. 129 gesprochen. Da Feuerbach selber 1869 erwähnt, er habe den Plan seit sechs Jahren in der Seele, so dürfen wir nur sagen, daß die gesehene Tragödie mit der Ristori im engeren Sinne den Anlaß gegeben habe, daß jener sich in Tat umzusetzen begann. Eine ganze Gruppe von Medeabildern ist dann miteinander aus jenem älteren Gedanken und dem hinzugekommenen Tragödieneindruck geistig herangestürmt, wobei nun immer Lucia als Ausgangspunkt für die Darstellung der Heldin gedacht ist. „Medea vor der Tat, Medea nach der Tat, Medea auf der Flucht am nächtlichen Meeresstrand, Medea als liebende Mutter, als mörderische Furie, im Schlaf, im Wachen, in Reue und Leid! Das ist nun wieder ein Gegenstand, in den ich mich sozusagen verbissen habe, von dem ich nicht loskomme.“

Die Landschaft der Entwürfe und Gemälde verwertet einen Aufenthalt zu Porto d'Anzio aus dem ausflug- und reiselustigen Jahre 1866. Diesem damaligen Aufenthalt in dem Fischer- und Badestädtchen ist von 1867 bis 1871 auch eine sonstige kleine Reihe von einfach edlen Strandbildern entsprungen, deren leicht variierten Inhalt eine am Gestade stehende Frau nebst ihrem Kinde bildet; es sind die ersten Gestalten, wozu Lucia und ihr Remo verwendet worden sind. Eines dieser Bilder kaufte eine Pariser Dame; sie zahlte dem Künstler, was ihm in begreiflich vermerktem Gegensatz zu den bisherigen deutschen Erlebnissen und Nichtverkäufen widerfuhr, als sie das Gemälde erhielt, freiwillig mehr, als der ausbedungene Preis betrug. — Wir geben (Abb. 52) eine Landschaftstudie von Porto d'Anzio wieder. Das Meer in leise bewegten Wellen über dem seichten Grunde; schon deutet in der feinen Treue, womit die über den Küstensand sich breitenden Schleier der endenden Wellen behandelt und unterschieden sind,



Abb. 105. Skizze. Mit dem Vermerk: gelb, weiß, blaugrau. Wien, Akademie.

die wundervolle Stilisierung dieser Formen und Farben des Wassers in dem künftigen Gemälde sich an. Das Geröll im Vordergrunde liegt in der Studie als kompositionelles Gegengewicht gegen die Klippen im Hintergrunde; später in den Gemälden wird es verringert und gewährt den Figuren den Platz. Ferner geben wir (Abb. 53) eine Studie der später als Amme verwerteten Gestalt. Ihr unfreiwilliges Modell war ein in Porto d'Anzio sich aufhaltender Bischof aus Rom, den Feuerbach gelegentlich erhaschte, als der Ahnungslose im Bademantel tief eingehüllt dasaß.

Der erstentstandene Entwurf des Gemäldes, noch von 1866 und in Tempera, ist in das Museum zu Breslau gekommen. Er enthält die Örtlichkeit und die Amme aus jenen beiden Studien, die stehende Figur der Medea mit ihren beiden Knaben, und schon auch die Gruppe der das Boot abschiebenden Schiffer. Letztere mit Recht eine allzeit mit am meisten bewunderte Leistung: eine im glücklichsten Moment erhaschte und festgehaltene Impression vom Strande des Fischerstädtchens, lebendigste Wirklichkeit der Natur, und dann von da aus, ohne daß von ihrer Unmittelbarkeit eine Spur verloren wird, zu griechischer Vollendung der Komposition erhoben. Hiernach wurde dann das damals

für Schack bestimmte Gemälde begonnen und ward 1867 in der Untermalung fertig. Sie ist schließlich in die Berliner Nationalgalerie gekommen. Um so mehr als Schack auf das Gemälde keinen Wert legte und nicht drängte, ließ Feuerbach die Untermalung stehen und nahm das Bild noch einmal ganz von vorn vor. In jener Untermalung ist Medea ebenfalls noch stehend. Aber das Schiff rückt schon in den Rahmen hinein, was wohltätig ist, um es etwas weniger hauptsächlich werden zu lassen. Das Entsprechende wird mit dem Gebirge vorgenommen. Seit dem ersten Beginn der Ausführung wird dann auch hier, wie einst bei der Iphigenie, die Einsicht durchschlagend, besser die Medea zu setzen. Um erstlich in ihr selber, für deren Vorrückung in Größe und Vordergrund er jetzt die Lucia hat, bei äußerlicher Ruhe wiederum nur eine Verstärkung des furchtbaren seelischen Vorganges zu geben, und um diese reinere Form der Ruhe bei stärkstem Inhalt auch in das Ganze der Komposition zu tragen. Alles in dem Gemälde, wie es nun endgültig begonnen und fertig gemalt wird, ist auf Medea konzentriert, die Amme zur Vermittlerin dieser vollendeten Geschlossenheit geworden, die Gruppe der Schiffer in jedem Wert dieselbe wie von Anfang an geblieben, aber in all ihrer Schönheit lenkt sie das Interesse nicht mehr für sich ab, ist durchaus nur noch das an seinem Platze ergänzende und logische Komplement. In allen drei Stadien: Entwurf in Breslau, Untermalung in Berlin, fertiges Gemälde (in München) beobachtet man höchst instruktiv, wie jedesmal die Klippen, die im Hintergrunde abschließen, und das Geröll, das im Vordergrund gelegen hatte, weiter abgeschwächt werden, und wie ebenso jedesmal das Schiff mit dem Mast nach dem Rahmen zu und aus dem Gemälde herausrückt, stufenweise alle Wirkung sich mächtiger um die Medea konzentriert. Die Schiffer sind, durch die Nahwirkung der Luftperspektive gesehen, zu klein, aber das kann auch dem empfindlichen Gefühl des Korrekten nicht weh tun, so natürlich geht es aus der Form des Ganzen hervor, genau so, wie umgekehrt die Steigerungen, die in der Medea vorgenommen sind. In wuchtigster Großartigkeit sitzt nun diese da, über jeden Vergleich mit der flatternd im Sturm stehenden Medea der Vorstadien hinausgerückt, die jetzt nur noch unbedeutend erscheint; in dem Gewande der Sitzenden, das in der Nanna-Iphigenie noch unruhig und künstlich gewesen war, ist vollendete Anordnung und Schönheit erreicht.

Voll entfaltet sich die Farbe, ohne darum jene Vornehmheit zu verlieren, deren allzu zarte Sprache im Gastmahl nicht verstanden worden war. Feuerbach gibt nichts auf, was ihm zur Überzeugung geworden; sein eigentümliches Grau-Violett ist der Grundton geblieben und auch hier ist das gewisse Lederhafte, womit er, je nachdem heller oder dunkler, gerne der Sonnenfarbe südlicher Menschen gerecht wird. Jenes wird, außer von den Wolken und dem Ufersande, auch von den unteren Gewändern, alles in entsprechenden Abschattungen, dieses von den Rücken der Männer betont. Herrlich harmonisch hierzu und hiervon bestimmen sich dann andere kraftvolle Farben, der tiefrote Umhang der Medea, das viermalige Krapprot der Fischermützen, all dieses Rot, das das Ganze so vollkommen zusammenzuhalten beiträgt; das ins Bläuliche spielende tiefschwarze Haar der Lucia-Medea, der matt-goldbraune Umhang der Amme; das über seinem seichteren Vordergrunde grün-helle, mit entsprechend kleinen Wellen gehende, weiterhin dann tiefe und blaue Meer. Immer so, daß sowohl das kühle Meer wie die dichten Wolken die unerbittliche (nicht düstere) Stimmung des Vorganges ausdrücken, zu der nicht zum wenigsten auch das fahle orange Licht am Horizont abschließend beiträgt. Das Spiel, wie diese mäßige Brandung der flachen See ihre dünnen letzten Wasserschleier auf den Sand hinauszieht, den einen über den andern, der schon zurückschlürft, in klarer Unterscheidung von Volumen und Bewegung, und wie jede dieser Unterscheidungen je nach dem zarten Tiefenmesser dieser verrinnenden Streifen die sondere Farbe erhält, das ist nie mit solcher Wahrheit innerhalb veredelnder Stilisierung festgehalten worden.

Die aus bewußter Absicht der künstlerischen Empfindungsform geschehende Verlängerung sitzender Feuerbachscher Gestalten ist schon früher hervorgehoben worden, wenn auch nirgend diese Absicht sich in so großer Wirkung deutlich macht; schon in ihr verschwindet jegliches Modellhafte der Lucia. So überhöht ist diese mächtige Medea, daß das Kind, so vortrefflich es sitzt, gleichwohl herunterrutschen müßte, und daß der stehende



Abb. 106. Henriette Feuerbach geb. Heydenreich, die Stiefmutter des Künstlers. Gemälde von 1877.

schlanke Knabe beiweitem nicht, wie er es nach seinen Jahren müßte, über Medeas Schulter reicht.

Was aber dieses von innen her gesteigerten, gewaltigen Werkes Inhalt bedeutet, das würden wir nicht vergessen und übersehen können, auch wenn der Name des Gemäldes nicht Medea auf der Flucht lautete. Nicht allein die in das Schicksal versunkene Amme, auch Medea selber, wenn wir in diesen gemeißelten Zügen zu lesen verstehen, sagt es uns. In dem Augenblick, da das Schiff schwimmt, wird alles geschehen sein. Aber kein starrendes Entsetzen, keine heftige Szene aus einer schlechten Tragödie. Da ist ein ein für alle Mal erledigter Entschluß in dieser Ruhe, der das unvermeidliche Vollziehen wie von einer höheren Gewalt versteht und jetzt nur noch ein Erleiden ist. Der unmittelbar letzte Augenblick vor dieser Tat, vor diesem Handelnmüssen kann nach einem Feuerbachschen Verständnis nur die in erschütternde Stille zusammengedrängte Liebe zu diesen todgeweihten Kindern sein.

Das 1870 vollendete Gemälde ist „die abgeklärte, die wirkliche große Medea", von der er vorher brieflich spricht, das Historienbild, das in e i n e r Situation ein Leben darstellt, vorwärts und rückwärts deutet und in und auf sich selbst beruht. In diesem Gemälde war das Höchste des Gesamtstoffes und eigentlich überhaupt alles enthalten.

Immerhin war die Vielseitigkeit von Feuerbachs Medea-Schauungen damit nicht ganz erledigt, sollte der Vorgang in der Mutter auch noch in anderen Gestaltungen gezeigt werden. Frei gemacht von der Anwesenheit der Kinder, im eigensten Moment des Entschließens und dann in der vollzogenen Tat. So sind „Medea mit dem Dolch“ von 1872 (Abb. 58) und im nächsten Jahre diejenige „an der Urne“ (Abb. 59) entstanden; um was es sich hier in dem einzeln betrachteten Bilde handelt, zu sagen, übernimmt das Relief auf der Urne mit der Szene des Kindermordes. In diesen beiden sekundären Gemälden tritt die abschiednehmende, erleidende Liebe hinweg vor dem Kampf des aktiven Handelnwollens oder Gehandelthabens; aber auch jetzt so, daß alles in einen seelischen Vorgang verlegt ist, der durch sich selber die Haltung in Reglosigkeit bannt.

Neben jenem großen ersten Medeabilde von 1870 mit seiner erschütternden edlen Gewalt und seiner aus dem ernsten Grundton sich heraushebenden Farbenschönheit voll Kraft und Tiefe geht als gleichzeitige Arbeit und wie eine Erholung an heiterer Schönheitswelt das „Urteil des Paris“ (Abb. 51) her, das ebenfalls 1870 vollendet worden ist. Beide Bilder waren für die Ausstellung in Berlin bestimmt, das Parisurteil sollte dort mit der Medea zusammenkommen, für welche von vornherein Karlsruhe nur als Zwischenstation auf der Reise angesehen worden war, trotz der wieder so sanguinischen Hoffnung auf schleunigen Verkauf. Während der Arbeit an dem Parisurteil erkrankte Feuerbach, und da er die rechtzeitige Fertigstellung des Bildes sonst hätte aufgeben müssen, hat er den jungen Ferdinand Keller Nebensächlichkeiten an dem Bilde malen lassen. Es wird uns hiervon anschaulich erzählt: Feuerbach auf dem im Atelier improvisierten Lager liegend — mit den Möbeln blieb es immer einigermaßen spärlich; auf Tisch, ein paar einfachste Stühle und das Öfchen beschränkte sich, was Lucia während seiner Abwesenheiten als Inventar zu verwalten hatte —; von dort ruft er jeweils dem emsig arbeitenden Keller zu: „Heller! dunkler! nicht so blau!“ — Später, nach der Ausstellung, hat er das Gemälde persönlich doch noch wieder ganz überarbeitet. Er nennt es selber sein heiterstes Bild. Ein schneller Einfall war frisch und mit Lust zur Ausführung gebracht, in fröhlichem Licht und mit viel tändelndem Beiwerk zur Komposition, um absichtlich einen Charakter von überlegener Laune gegenüber dem Gegenstande zu wahren und ihn auch genugsam einleuchtend zu machen.

Man kann den Gegenstand, so oft er in der Kunst auch vorkommt, sich kaum mit bedachterer Vermeidung mythologischer Souveränität behandelt denken, als Feuerbach hier aus vorbeugender, früh gewarnter Vorsicht tut. Eine Befangenheit muß ja freilich durch solche Besorgnisse vor der sittlich zensierenden Erreglichkeit gerade erst hineinkommen. Die ganz reine Sprache der Unbewußtheit und Uranständigkeit spricht man nicht mehr, wenn man sich vor der Verdächtigung fürchtet, wie Feuerbach sie bei dem Antonius erfahren hatte. So ist es anziehend zu verfolgen, wie er dem Bilde seine Heiterkeit zu erhalten und gleichzeitig die Klippe neuer peinlicher Kritik zu umsteuern sucht. Kein neugierig auf ein Ereignis gespannter Paris: dieser seelenruhig dreinschauende Jüngling und Königssohn, der auf dem Ida seine Herden weidet, ist überzeugend aufgewachsen inmitten einer bukolischen und homerischen Welt. Und in den Göttinnen, obwohl den Olympierinnen die Szene naiv unbedenklich und möglich ist, wird doch wiederum die natürlichste Empfindung des Weibes nicht vergessen und nicht vergewaltigt. Keine abgehärteten Nuditäten werden uns vorgeführt, wie sie in älteren, neueren und neuesten Parisurteilen dastehen, auch keine Rubensfrauen, die sich so selbstverständlich behagen, blos, weil sie nackt sind. Feuerbach wählt die Szene des erst geschehenden Entkleidens und bringt in sie eine gewisse Befangenheit, die die Göttinnen in der Sekunde vorher eben noch nicht gewußt haben. Aber wiederum sorgt er durch den ungeheuer sachlichen Amor an der Sandale, durch die beiden ins Kugelspiel vertieften Amorkinder und all die übrige fröhliche Zutat für die Sieghaftigkeit der beabsichtigten Harmlosigkeit und des Humors. Hinzu kommt sehr fein die Rücksicht, eine Pallas selbst im Parisurteil nicht nackt zu zeigen, sondern noch in einem Moment, ehe sie es sein und dann, daß sie es sei, sich bewußt werden wird. — Man braucht kaum aufmerksam zu machen, daß, wenn wir hier sonst die Lucia verwendet finden, für die mit dem Rücken hergewendete Gestalt auch an die Venus vom Kapitol gedacht worden ist.

Die Medea und das Parisurteil wurden in Berlin im obersten Stockwerk der Ausstellung aufgehängt, in der sogenannten Totenkammer, im verkehrten Licht und über aller Gesichtshöhe dicht unter dem Plafond. Und „wie eine Meute Hunde" fiel die Kritik darüber her. Gerade wieder die „sittliche". Dies wenigstens wäre Feuerbach in München oder in einer sonstigen wirklichen Kunststadt nicht passiert. Das also war die Quittung auf das immer noch wieder bei ihm aufgeflackerte Vertrauen zu Berlin. Und auf die aus seinen Briefen geradezu überraschende Anteilnahme, womit er die politischen Ereignisse seit 1866 und jetzt die deutschen Siege gegen Frankreich, ihre Rückwirkung auf seine Umgebung bei einer Reise nach Deutschland verfolgt, wie sein ganzes Bewußtsein altruistischer wird, seine Hoffnung sich erhebt auf eine Gestaltung der deutschen Dinge zur Kultur. — Das Parisgemälde war geradezu ausgedacht daraufhin, keinen Sittlichkeitstiger zu reizen; wahrlich, er hatte ein volles Recht, an die schwer mit ihm leidende Mutter zu schreiben: „Das Urteil des Paris als frivol behandeln kann nur ein Schwein." Er bleibt relativ ruhig, er hat die Vernichtung durch die Kritik ja schon zu oft durchgemacht. „Miete einen trocknen Platz im Lagerhause und laß die Bilder alle ruhen für bessere Zeiten. Folge meinem Rat."

Er läßt sich nicht einmal die Freude an der Zeit verkümmern. In Venedig auf der Rückreise von dem süddeutschen Sommeraufenthalt vernimmt er, daß die italienischen Truppen in Rom einziehen, vor dem Markusdom wehen an den hohen Fahnenmasten die nationalen Banner des nunmehr auf das Letzte geeinten Italien. Gerne will er ein paar Fensterscheiben bezahlen, falls sein Atelier in Rom bei diesen Vorfällen in Mitleidenschaft gezogen ist. Schon früher äußert er einmal, als man ihn in Rom von Berlin abreden will, er lasse sich Berlin — gemeint ist seine ganze norddeutsch-moderne Sympathie — nicht verleiden und katholisch solle ihn in Rom keiner machen. Nach Rom zurückgekehrt schreibt er der Mutter, sie möge ihm doch sofort die Einnahme von Paris telegraphieren, damit er als erster in Rom die deutsche Fahne herausstecken kann. Bis dahin ist freilich noch gute Weile, wir wissen ja aus der Geschichte des Krieges, warum. Dafür telegraphiert ihm die Mutter vorerst den Fall von Metz, und er dankt ihr am 1. November. „Die Dinge gehen nun ihren Gigantenschritt unaufhaltsam weiter." . . . In Berlin hat man bisher geschwatzt und sich von ordinären Leuten ausbeuten lassen; es war bisher Kunststadt dritten Ranges. „Das also muß fallen durch die Natur der Dinge, und es wird Berlin als Großstadt alle Kleinlichkeiten ablegen müssen und wird es." Immer wieder packt den Einsamen die „Größe der Nation"; er gelobt sich, daß sie auch ihn in herkulischen Taten finden soll.

Ja, so soll es sein. Er wird konsequent sein Programm durchführen. Von der gegenwärtigen Mitwelt ist dabei nichts zu hoffen, er wird ohne sie er selber sein. Es sind die Jahre seiner höchsten Höhe und sie trüben ihm die Erfahrungen aus den Tagen nicht mehr. Die Zeit Feuerbachs wird kommen. Ihm aber gilt, nicht umzuschauen, wie Orpheus tat, es gilt nichts, als weiter zu schreiten, dann werden die Siege sein, wenn sie auch für ihn selber wohl nie mehr als äußere Erfolge sichtbar werden.

Er will das Gastmahl noch einmal malen. Erstlich, weil es in dem hannöverschen Privatbesitz doch so gut wie verschollen ist, und zweitens immerhin aus einem Gedanken der Konzession. Dieses gewaltige und schöne Bild der Welt wieder vorzuführen, wird ihm zwingend. Da kann auch eine etwaige Rücksicht nicht hemmen, daß er es doch eigentlich verkauft hat, und diesmal nicht um schlechten Preis, wie die Bilder an Schack, der sich dann beklagt, wenn er sie ebenso oder ähnlich wiederholt.

In der Tonstimmung des zweiten Gastmahles (Abb. 62) gibt Feuerbach nun also etwas nach, soweit das die innere Berechtigung seiner ursprünglichen Wahl überhaupt zuläßt. Und dazu vollzieht er eine Anzahl von weiteren Kompromissen, welche den Unterschied gegen das erste Gastmahl viel sinnfälliger machen, als die gar nicht so erheblich verschobene Tönung. Er schmückt das Bild und macht es auf diese Art reicher. Er malt um dasselbe herum den heiteren Rahmen, der ihm das volle festliche Gepränge gibt. Diesen Rahmen mit Fruchtgirlanden und anderen Hindeutungen auf den epikuräischen Teil des Mahles. Ein Zubehör, das er dann wie zu einer Stimmungsnotwendigkeit zu machen weiß,

und dessen Charakter als Rahmen doch wiederum nicht überschritten wird. Das strenge antike Haus des ersten Bildes wird diesmal in ein freier erdachtes korinthisches, reicheres gewandelt, eine Verbesserung gleichzeitig dadurch bewirkt, daß an der Wand über den Tafelnden nicht mehr zwei dekorative Gemälde nebeneinander stehen, sondern das eine ersetzt wird durch eine Nische mit der Siegesgöttin, die somit eine Gedankenbeziehung auf den Anlaß des Festes enthält (wenn das auch nicht unanfechtbar glücklich und logisch ist). Auch darin nimmt Feuerbach von der Komposition die größere Einfachheit der älteren Ausführung, daß er die Lücke zwischen den beiden Gruppen, die man übrigens kaum als solche zu empfinden hatte, durch einen weiteren Knaben schließt und die von den Knaben herbeigebrachten Blumen zu ganzen Girlanden vermehrt. Und endlich (zu allerletzt noch) gibt er dem Agathon anstatt des einfachen weißen das wundervolle weiß-goldene Gewand. So entsteht durch eine riesige, aber froh bewältigte Detailarbeit bis 1873 das Werk zu seiner neuen Gestalt, in der es das prangendste aller Feuerbachschen Bilder ist. Ob schöner als das erste Gastmahl, das ist sehr oft erörtert worden, seitdem das erste aus dem Privatbesitz in die Karlsruher Galerie gelangt ist und mit der Wiederholung verglichen werden kann. Als Feuerbach tot war, da begann ja der erstmalige, wenn auch noch enger auf die künstlerisch angeregten Kreise begrenzte Kultus mit ihm. Auch in Baden wurden ihm, etwas später, posthume Satisfaktionen dadurch bereitet, daß nach einer einstimmigen Sonderbewilligung der beiden Ständekammern das erste Gastmahl aus Hannover um 45000 Mark angekauft wurde und weiterhin dann die Abgeordneten feierlich in die Galerie wallten, um das durch ihr Votum heimgeführte Gemälde in konstitutionellen Augenschein zu nehmen. Die Frage vor diesem Bilde: „Warum eigentlich so grau?" wurde zwar wieder laut, wenn auch nur die ehrlichen Biederen sie aussprachen und die Kunstverständigen sich in klügeres Schweigen hüllten. Das zweite Gastmahl wurde 1879 von der Nationalgalerie angekauft, wovon noch zu erzählen sein wird. Es kann doch nicht das eigentlich richtige sein, beide Bilder nun immer in Vergleich zu halten und die Frage eines Entweder — oder zu stellen. Je für sich sind sie als eine verschiedene, aber geschlossene und konsequente Stimmungsindividualität durchgeführt, und so gewähren sie jedes für sich auch ihren vollen Genuß. Ähnlich liegen wohl über ein und derselben großartigen Landschaft zwei verschiedene Stimmungen des Himmels oder der Stunden, und auch sie wird man sich nicht ärmer machen wollen, indem man sich dann für die eine entscheidet. Deshalb darf doch hinzugesetzt werden, daß an sich das Karlsruher das von beiden persönlicher feuerbachische ist, wenn man den Maßstab von dem Ganzen seines künstlerischen Denkens nimmt.

Im Jahre 1871 ward die zweite „Iphigenie" (Abb. 73) fertig, diejenige, die nach Stuttgart gelangt ist; denn nur die Stuttgarter Galerie hat außer der zögernd nachfolgenden Berliner bei seinen Lebzeiten ein Bild von ihm aus freien Stücken gekauft. Eine Darstellung in hellem, feinem Ton, sicherer und reifer noch als die erste in der Komposition; aus längst gewonnener Beherrschung alles überwunden, was bei der ersten anzumerken war, ein großartig gesehener Kontur voll harmonischer Reinheit. In der ganzen Vorführung „weich, klar und seelenvoll", wie Feuerbach selber sagt, dem leichten Verständnis, namentlich dem deutschen, ohne suchende Absicht dennoch durch das Ergebnis näher gerückt, als „Bild", und wohl auch durch das Ausscheiden der für viele zu individuellen Erscheinung der Nanna.

Zunächst freilich wandert das Gemälde noch in die Wohnung der Mutter. Denn, so wünscht Feuerbach, das Herumschicken der Bilder soll ein Ende haben. Stolz und Resignation, die sich zu Beruhigung abgeklärt, haben auf Ausstellungen und Kritik Verzicht getan. Er mietet in Heidelberg in der Theaterstraße eine Villa, wo seine Mutter wohnen soll — und zwanzig unverkaufte Bilder um sich her aufhängen kann. Sie sagt es uns selber: „Unsere Räume sind jetzt so schön, daß einem das Herz brechen könnte."

Wir reproduzieren auch wieder einige Zeichnungen aus dem Kreis dieser Jahre. Außer köstlichen Kinderstudien u. a. den 1871 nach Lucia gemachten en-face-Kopf mit dem Efeulaub, der für das Gastmahl verwendet worden ist (Abb. 63). Von ihm sollte man

eigentlich nur die Lebensgröße der Originalzeichnung sehen: wie sie durch ihr Plastisch-werden uns geradezu ergreift, das Kinn vom Hals hervorwächst, das reinste und reichste Sein der Natur hervortritt, die schweren Haare über die Stirn vorragen und die flüchtig angetuschten Efeublätter sich rollen und biegen und lösen aus dem Haar. Ferner geben wir einige von den Studien, die nun schon für die Amazonenschlacht entstehen.

Wien. Die letzten Lebensjahre.

Dann brachte das Jahr 1872 dasjenige, was bisher wohl schon erörtert worden, doch niemals klipp und klar bis zur entscheidenden Frage gediehen war und von Feuerbach bisher nie anders als ein leidiger Notbehelf aufgefaßt worden wäre. Nämlich eine Berufung, und zwar solche, die eine wirkliche Auszeichnung und große Aufgabe war und die hinreichte, ihn bereit zu finden: an die Wiener Kunstakademie. Es ist denkwürdig genug, wie eine heimliche Ironie: die jungen Jahre des so freudig und hoffnungsvoll von ihm begrüßten Deutschen Reiches führen ihn in das beiseite geschobene, noch nie in den Kreis seiner Gedanken getretene Österreich. Die Bemühungen darum waren wesentlich das persönliche Verdienst von Eitelberger, dem Wiener Kunstgelehrten und neu ernannten beratenden Beistand in Kunstangelegenheiten für das Unterrichtsministerium. Im Juni des Jahres fuhr Feuerbach in dieser Angelegenheit nach Wien, wo er eine Woche blieb. Er wurde dann zum Professor und Vorstand der Meisterklasse für Historienmalerei an der Wiener Akademie berufen und ernannt. Da sich diese Dinge während seines Aufenthaltes bei der Mutter und, wie sich von selber versteht, unter gewichtigem Anteil ihrer Mitberatung vollziehen, so haben wir nicht die gewohnte Quelle seiner Briefe an diese. Dafür tritt ein Briefchen an die Lucia als eine spärliche und nicht ohne weiteres deutbare, aber immerhin für seine sich gehen lassende Gesamtstimmung symptomatische Quelle ein: er war acht Tage in Wien, jetzt wieder zu Hause, „la noia è grande.“ Also Verdrießlichkeit, Unlustigkeit. So, daß er etwa der Lucia ein *ihr* wohltuendes Wort dieser Art schuldet, steht er mit ihr doch nicht, hält auch seine Briefe nicht so. — Was ihm die Annahme erleichterte, vielleicht ermöglichte, war ein zugewilligter Urlaub noch vor Antritt der Stellung bis zum nächsten Frühjahre, zum Abschluß seiner in Rom stehenden Bilder, des Gastmahls und der *Amazonenschlacht* (Abb. 71). Letztere beschäftigte ihn jetzt in fast ausschließender Weise. Für sie machte er 1872 von Heidelberg aus eifrige Pferdestudien im nahen Schwetzingen, der Garnison eines der badischen Dragoner-Regimenter. Mit um so mehr Freude daran, als er selber Reiter war. Die „noia“ bezieht sich also nicht auf untätiges Stillliegen.



Abb. 107. A. Feuerbach. Photographie.

So geht nun dieses Gemälde seiner Vollendung entgegen, welches ihn von allen, die fertig und wichtig geworden sind, am frühesten beschäftigt hat. Die Wandlung aus der Germanenschlacht in eine Nicht-Germanenschlacht haben wir schon früher nebst

den inneren Vorgängen besprochen, woraus sie erfolgte. Die abschließende Verwandlung aus einer Gigantenschlacht in eine Amazonenschlacht wäre, von anderem angesehen, verständlich schon durch die in den sechziger Jahren so gut wie ausschließliche bequeme Verfügung über das weibliche Modell. Es ist denn auch wieder großenteils die Lucia, die uns in dem Bilde begegnet und von der viele Zeichnungen ausgehen; dazu treten dann männliche Akte und Stellungstudien, um zu den vorwiegenden Amazonen das ruhigere Element des kämpfenden Mannes zu gesellen.

Es liegt bei der Amazonenschlacht so: man ist mit der Betrachtung, dem Genuß immerfort bei diesen aus ihrer Wahrheit her erhobenen Einzelheiten, diesen durch ihr Freisein von konventioneller Anmut und nicht hierhergehörigem „Jugendzauber“ wahrhaft schönen, in heroischer Natürlichkeit großartigen, zuweilen selbst nach Michelangelo hinüber erinnernden weiblichen Gestalten, in deren einzelnen wir wahrscheinlich auch noch Nachklängen von Nanna begegnen. Aber die Gesamtkomposition reizt wenigstens nicht zu ganz derselben Liebe und Unwillkürlichkeit des Vertiefens in sie. Die Vollendung in Einfachheit, zu der Feuerbachs vorhergehende Kompositionen durchgearbeitet sind, die Selbstverständlichkeit, die scheinbar mühelose Natürlichkeit und die melodische Reinheit, die ihnen zu eigen sind, haben wir in der Amazonenschlacht nicht. Es bleibt ja sehr gewagt, da eine tiefergrabende Motivierung aufstellen zu wollen, als den nächstliegenden Gegensatz des heftigen dramatischen Vorwurfs gegenüber jenen mehr lyrischen Stoffen und eine gewisse verbliebene Mühsamkeit in dessen Bewältigung. Aber immerhin glaubt man zu ahnen, was man nicht wissen und nicht beweisen kann, daß es auch die Langjährigkeit des Planes ist, die in diesem Falle anders mitwirkt als sonst, die frühe Vorstellung von ihm. Als diese Schlacht erstmals in Feuerbach geistig lebendig ward, da stand seine Jugend in der Eindruckswelt der zeitgenössischen Gestaltenhäufungen der Cornelius-Schule. In diesen Unwillkürlichkeiten haben sich seine frühesten Pläne geformt, und es würde bei der verharrenden Nachdrücklichkeit, worin die geistigen und Anschauungsvorgänge sich in ihm festsetzen, wohl verständlich sein, wenn jene Jugendvorstellungen seines großen Bildes ihr Recht behauptet und wieder durchgesetzt hätten. Die Abbildung (12) des Entwurfs von 1856 zeigt, in wie interessanter Weise er schon beisteuert zu dem, was später fertig wird. Das letzte Vorstadium des großen Gemäldes bildet der untermalte Entwurf in kleinerem Maßstabe, der 1869 fertig wurde und der heute in der Berliner Nationalgalerie hängt. — Der Verfasser dieser Monographie hat das fertige Bild nicht gesehen seit dem Anfang der achtziger Jahre, damals allerdings desto mehr in ihm gelebt und an ihm ein ahnendes naives Verhältnis zu einem Künstler gewonnen, der gerade nach der Umgebung wie ein mit magischer Gewalt für sich gewinnendes Phänomen erscheinen mußte. Das Bild war nämlich nach Feuerbachs Tode nach Hamburg verkauft worden, an einen Finanzmann, der sehr bald darauf wirtschaftlich zusammenbrach. Durch Vermittelung des Kunsthandels wurde es nun längere Zeit in Schwerin im Museum aufgestellt, dessen Direktor Hofrat Dr. Schlie so sehr gerne, wenn es nur möglich gewesen wäre, den Ankauf für diese Sammlung herbeigeführt hätte und auch die — obwohl recht belanglose — Schweriner öffentliche Meinung für Feuerbach und Böcklin interessierte. Beziehungen zu dem genannten bedeutenden und liebenswürdigen Schöpfer des Schweriner Museums ließen mich auch zu den Stunden außer den Besuchzeiten in dessen stillen Räumen aus und eingehen und wahrhaft heimisch werden; man kann sich wohl denken, welche atemversetzenden Offenbarungen für den jungsemestrigen Heidelberger Studenten, der noch kaum Gelegenheit gehabt hatte, in große Kunst einzudringen zu suchen, die Erscheinung dieses Bildes und zugleich einiger besonderer Böcklins, die aus demselben Anlaß da waren — des Spiels der Wellen, des Abenteurers und der Frühlingsvilla, die in die Berliner Nationalgalerie gekommen ist — zwischen den vertrauten feinen Holländern und den unbedeutenden modernen Bildern der Schweriner Sammlung bedeutete. Und zwar gerade auch in der Farbengebung: in dieser von den genannten prächtigen Böcklins sich abhebenden, aber eigentümlich reserviert und adelig wirkenden Zurückhaltung der rahmenlosen Amazonenschlacht, mit ihrer ganz ruhigen, sonnenlosen Helle, dem wogenden Hinfluten des fahlen Lichtes durch die Massen, den

Feinheiten und Zartheiten im Nebeneinander, dann wieder dem einzelnen Kraftakzent, auch in dem Herüberleuchten des fernen Meeres, das bei aller äußerlichen Hinwegordnung zu einer der wirksamsten Schönheiten des Gemäldes erhoben wird. Zu einem Ankauf in Schwerin kam es nicht; die auch durch den jetzt verstorbenen hingebungsvollen Direktor nicht leicht zu überwindenden vorgesetzten Gesichtspunkte für Ankäufe waren damals so gänzlich anderer Art. So kam das Werk an die Mutter zurück, die es hernach der Stadt Nürnberg geschenkt hat. —

Die beiden großen Gemälde wurden innerhalb der gesetzten Frist soweit fertig, als dafür notwendig war, in Rom zu sein. Es blieb auch noch die Zeit für ein Selbstbildnis, das besonders sympathische und schöne, welches in die Berliner Nationalgalerie gekommen ist, sowie für die schnelle Liebenswürdigkeit, womit er einer befreundeten Familie in Rom ihren großen Bernhardinerhund, wieder einmal ein Thema ganz für sich, mit Vergnügen verewigte. Anfang April 1873 reiste Feuerbach von Rom ab, zunächst nach Heidelberg. Im Mai kam er in Wien an.



Abb. 108. Anselm Feuerbach.
Photographie von Jul. Allgeyer.

Hier taucht nun eine Möglichkeit auf, von der die Literatur erstmals durch Hartwigs soeben veröffentlichte Briefe an Lucia erfahren hat; auch Allgeyer weiß nichts davon. In einem Briefe, der vom 2. April 1873 datiert ist, schreibt Feuerbach der getreuen Besorgerin der römischen Hinterlassenschaft von einer etwaigen Ernennung in München zum Direktor (also der Akademie), die schon im Ministerium sei. Sie solle die Briefe (Plural) verbrennen; wiederholt schärft er, nachdem er von der Sache einmal gesprochen hat, ihr nun ein, ja nicht davon zu schwatzen. Er wird die Berufung ablehnen, aber daraus Vorteile für die Selbständigkeit seiner Stellung in Wien ziehen: a Vienna saranno costretti di concedermi ogni libertà andare e venire possibile per paura di perdermi. Auch Hartwig hat und behält für diese Angelegenheit nur den ihn überraschenden Fund der Briefstelle. Zu ihm kann ich nun noch eine weitere Mitteilung machen. Als Nachfolger W. v. Kaulbachs, der am 7. April 1874 starb, war Piloty zum Direktor der Akademie ausersehen; gleichzeitig dachte man damals an die Berufung Feuerbachs so wie Ed. v. Gebhardts, für weltliche und religiöse Historienmalerei. Gebhardt reiste auch deswegen nach München. Es gelang aber Piloty, diese Absichten zu durchkreuzen und zwei ihm genehmere Professoren ins Amt zu fördern.

Durch diesen für 1874 hier aufgedeckten Plan, den ich aus der genauen Kenntnis eines befreundeten Künstlers und damaligen Pilotyschülers habe, erhält also jener Vorläufergedanke von 1873 seine gewichtige und interessante Bestätigung. Denn an dem Jahre 1873 ist festzuhalten. Das Datum des Briefes an Lucia, vom 2. April 1873

aus Heidelberg, ist zwar unhaltbar, wie auch schon Hartwig feststellt; denn am 2. April 1873 schrieb Feuerbach der Mutter noch aus Rom, er wolle Samstag reisen, also am 5. April. Den falsch datierten Brief nun aber durch Konjektur in den April 1874 zu rücken, wo Feuerbach auch wieder in Heidelberg war, geht schon deswegen nicht an, weil in ihm von der durch Lucia zu besorgenden Zusendung der großen Bilder (zweites Gastmahl und Amazonenschlacht) aus Rom nach Wien gesprochen wird; sie kamen dort zwischen dem 22. und 30. Mai 1873 an. Auch das der Lucia so peinlich eingeschärfte Geheimnis paßt besser zu einer tiefer verhüllten Planung ein Jahr vor Kaulbachs Tode. Wenn Feuerbachs Brief nicht überhaupt wieder sanguinisch voreilig zu nehmen und auszulegen ist — er schreibt wörtlich: la nomina di direttore già sta nel ministerio di Monaco —, so wäre also damals an ihn anstatt Pilotys gedacht gewesen. Daß die Angelegenheit in Briefen an die Mutter nirgends erwähnt wird, erklärt sich dadurch, daß er bei ihr war. Der Brief an Lucia wird anstatt auf den 2. April reichlich näher an den 13. Mai zu datieren sein, an dem Lucia die Bilder absenden sollte: etwa auf den 2. Mai, wo Feuerbach auch noch in Heidelberg war. Dann gewinnt man auch den nötigen Abstand von seiner Abreise aus Rom und für die Entwicklung dieser Münchener Angelegenheit während des bei der Mutter verbrachten Aprils. Lucia soll ja auch Briefe verbrennen (brusciate le lettere); sie tat es mit dem oder den vorhergehenden, die nicht erhalten sind und wo offenbar mehr von der Angelegenheit die Rede war, auf die er sich jetzt kurz bezieht. Vielleicht gelingt es Anderen einmal, nähere und deutlichere Aufhellungen zu bringen.

* * *

Die ersten Stimmungen in Wien stellen sich als ganz glückliche dar; ja einmal ruft es wie im Jubel aus ihm heraus, nun hat er „Genie und Stellung beisammen", „ich war nie so heiter und fröhlich". Auch Wohnung und Täglichkeit sind sympathisch, mancherlei interessiert ihn. Ein später geschriebenes Feuilleton Ludwig Speidels (von 1891), des hochangesehenen Kritikers der Neuen Freien Presse, schildert Feuerbach im Künstler- und Schriftstellerverkehr des Café Schwarzenberg. Hier konnte er auftauen, der sonst ernst, ablehnend, ein Melancholiker war, weil er es mit seiner Kunst ernst nahm und jenes Selbstgefühl besaß, ohne das, wie man zusetzen darf, nie rein das ernste Große wird. Oft kam er mißgelaunt an; das Feuilleton geht ja auf die ganze Zeit und es kamen auch in Wien wieder die hernach zu erwähnenden Verärgerungen und Gefühle von Demütigung. Aber an solchen Abenden brach aus der Tiefe sein helles Wohlgefühl an gescheiteren und edleren Wendungen der Geselligkeit hervor, und vollends, wenn jemand Musik intonierte, „sofort schlug Feuerbach den Takt dazu und fiel mit seinem feinen Tenor ein". In derartigen Stunden sprang dann auch der Schalk in ihm auf, ja zu gewissem Grade sogar der Hafis, der sich einem gemeisterten dionysischen Behagen überließ.

Sein Amt ist ihm, als vom Lehrer zu den Schülern, Freude und bleibt es. Tüchtigere junge Leute drängen sich herzu, er ist guter Kamerad zu ihnen und es tut ihm wohl, daß sie es zu ihm sind, bei natürlicher innerer und sorglos vernachlässigter äußerer Distanz. Sie wachsen ihm doppelt ans Herz, weil sie alles arme Schlucker („Proletarier") sind, die sich redliche Mühe geben. So hat er seinen Stamm in ihnen, der ihm für rechten Nutzen schon reichlich groß erscheint; auf die, welche — weiterhin — aus bedachter kleiner Klugheit den selbstischen und bald angefeindeten Professor vermeiden, kann er leicht verzichten. Seine Briefe sind voll Eifers für sie, voll weitgehenden Lobes; den „Zeitverlust" (für eigene Bilder) fühlt er durch die Lehrfreude restlos aufgewogen. Von Professorenwürde keine Spur, jung will er mit ihnen sein und leicht möchte er's ihnen machen, dem es selber so schwer geworden ist, materiell und in der Kunst. Zuweilen kauft er ihnen ihre besseren Arbeiten persönlich ab; er vergleicht, wie er leichter hätte durchs junge Leben und seinen Entwicklungsgang kommen können, wenn er, wie er schreibt, sich zum Lehrer gehabt hätte. Auch im Vermächtnis spricht er voll Liebe und wehmütigen Verzichts von diesen Schülern. „Es war hier

etwas im Entstehen begriffen, das zu dem Schönsten, Edelsten, Fruchtreichsten hätte heranreifen können, was das Kunstleben überhaupt hervorzubringen imstande ist, wenn man uns Zeit gelassen hätte." Wobei doch nicht unterlassen werden darf, hinzuzubemerken: ganz oder wesentlich sich auf Nachfolger übertragen hätte er doch niemals können; so ist es ja auch nicht gemeint. Man wird bei ihm, bei dem, was er als Künstler sein konnte und mußte, nie zu hoch den Anspruch an sich selbst, diese erste Quelle von allem, veranschlagen können, seine Leidenschaft in dem besonderen Verein mit Sinn für innere Form und mit feiner Bildung, und das ganze geistig wie seelisch vornehme Familienmilieu, aus dem schon seine erste Jugend kam.

Eigen dreht er sich um Makart. Voll Sicherheit des tiefen Gegensatzes und der eigenen Überlegenheit; er prophezeit schon beim ersten Anlaß die wenn auch noch entrückt vermeinte Zeit, da dieses „diarrhoeartige Produzieren" aus der „asiatischen Trödelbude" wieder außer Kurs kommen wird. Worte, deren man sich seltsam erinnert, wenn man heute in der Modernen Galerie zu Wien, im Belvedere, ein paar Zeichnungen Feuerbachs hervorgeholt und im großen Saale aufgehängt sieht, nur damit er vertreten sei, im selben Museum, wo, verkommen in ihrer Bilderscheinung wie vergilbte billige Öldrucke, in einem engen Kabinett die Wolter-Messalina Makarts und die fünf Sinne stehen. — Aber das hindert ihn nicht, auch wiederum Makart zu geben, was ihm gebühren kann, ja sich Anregungen des Wollens zu entnehmen. Nun sind endlich die Mittel da, kann auch er Stoffe kaufen und will's, die pure Armut ist nicht mehr, aus der schon allein er nicht mit solchen künstlerischen „Seidenmagazinen" konkurrieren gekonnt. Wir brauchen nicht zu erörtern, wohin ihn solche Entschlüsse zur Pracht, zu etwas Luxusbehagen doch immer höchstens führen könnten, wir haben das Dokument: das Gewand des Agathon, durch das in Wien die Arbeit an dem zweiten Gastmahl abgeschlossen wird. So mutet noch alles wie ein Hineinschreiten in Befriedigung und Freiheitsgefühl an. Und es kann ihn mit der Wendung, die ihn nach Wien geführt hat, ebenfalls nur beruhigend versöhnen, wenn er aus Berlin die Übertragung der großen Siegesgemälde des jungen Reiches an Anton von Werner vernimmt.

In den beiden gewohnten Richtungen nahen dann die alten Leiden heran. Erstlich mit der Verurteilung seiner dem Publikum und der Kritik zugänglich gemachten Kunst. Vollends der im Künstlerhause ausgestellten Amazonenschlacht. Mit Gesten des Abscheus wandern die Wiener vor ihr im Eilschritt vorüber, ein Anatomielehrer der Universität macht selbstverleugnend gefällige Witze vor zuständig trampelndem Auditorium; in der Stadt, wo Makarts zuckerige Sinnlichkeit in Blüten steht, werden diese Amazonen unmöglich und gemein genannt. Geredet wird wieder genug, ganz wie Feuerbach es ja schon aus seiner frühesten Karlsruher Zeit gewohnt ist, ganz so ausführlich gerne und ganz in demselben Stil. Fast rührend bringt er auch jetzt wieder eine gewisse Nachgiebigkeit an das Urteil auf, legt an die Amazonen diesen und jenen Gewandlappen, die altherkömmliche Feigenblattkonzession an die nicht überwundene Unanständigkeit, auf künstlerische Kosten der Ganzheit klarer Form. Nur weniges steht ihm in diesen Tagen von außen her bei, vielleicht am besten das Wort seines hoffnungsvollsten Schülers Hynais: „Zur Beurteilung dieser Werke gehört ein hoher Bildungsgrad, der hier nicht ist" — aber wo etwa anders damals in deutschen Landen? Obendrein hört Feuerbach, Makart soll Akademieprofessor werden (er ging zunächst nach Ägypten und wurde es doch erst 1879, als alle Schritte um Feuerbach verlorene Liebesmühe geblieben waren); dann, sagt Feuerbach, ist es für ihn aus, kann er nur wieder seine Entlassung nehmen, denn mit Makarts Berufung werden seine Bemühungen einfach aufgehoben.

Dazu kommen sehr empfindliche Stellungnahmen gegen seine Person. Die einheimischen Künstler erwidern seine Besuche nicht. Den Grund für dies und ähnliches sucht der Feuerbach befreundete Johs. Brahms in bester Absicht anzudeuten, durch den ungefähr so formulierten Rat: sein künstlerisches Auftreten vorsichtiger zu steigern. Es war nur auch von Brahms zu sanguinisch, daß Feuerbach das Wort wegen der Wahrheit und Freundschaft, die er darin empfinden müßte, vertragen könnte. So hat nun auch dieses schöne Verhältnis seinen Riß weg, wenn Feuerbach sich auch alle Mühe

gibt, Brahms „keine Sekunde böse zu sein"; das mit viel Freude begonnene Bildnis des herzlich geschätzten Musikers bleibt auf die Seite gestellt, er kann's nicht mehr.

Sowohl bei der Kritik der Gemälde Feuerbachs durch die Künstler wie bei deren persönlicher Stellungnahme gegen ihn wirkte nun auch ein cui bono? mit, obwohl wir daraus gewiß nicht alles auslegen werden. Es schwebten die großen Monumentalaufträge für die staatlichen Neubauten, die sich infolge der Niederlegung der alten inneren Befestigungen in Projekten drängten; zeitlich in erster Linie für die Deckengemälde der nahe dem jetzigen Opernring aus dem Boden steigenden Akademie, welche Hansen erbaute. Man darf sagen, daß die amtlichen Instanzen alles getan haben, Feuerbach nicht nur zu beteiligen, sondern kräftig vorzurücken, immer voran das Ministerium, wo Eitelberger getreulich die Sache seiner Kunst vertrat.

Man wollte ihm dort nacheinander Akademie, Universität und Parlament zur Ausmalung übertragen, dachte auch an das künftige Museum (welches schließlich Munkacsy und Makart zugefallen ist). Wenigstens entnahm sich diesen Umfang Feuerbach selber, dessen Temperament, mit seiner Unfähigkeit zu kritischer Vorsicht oder auch nur zu Gewinnung objektiver Klarheit, ja stets zwischen den weitesten Außenpunkten der Bejahungen und der Verneinungen hin und her schnellt. Auch Hansen dürfen wir in den andauernden Weiterungen, die wegen der Decke in der Aula der Akademie entstanden, bei Feuerbachs aus den Briefen ersichtlicher Aufgeregtheit persönliche Noblesse zugestehen. Es sei auch erwähnt, daß der berühmte Gotiker Friedrich Schmidt als Rektor der Akademie den Professor Feuerbach zu sich bat und denselben Versuch wie Brahms machte; „gutgemeinte Rede gehalten von Schlangenklugheit, Feinden, gutes Herz verwahren usw.", wie Feuerbach der Mutter doch ohne Zusätze berichtet.

Die Idee zu dem „Gefesselten Prometheus" tritt um diese Zeit in ihm auf, all die alten und nicht endenwollenden Erlebnisse sollen zum monumentalen Bilde werden. Von da aus hat er es dann doch wieder ins Unpersönliche befreit. Aber das Hauptbild der auszumalenden Decke in der Akademie wird das Größte solchen Empfindungskreises, der „Titanensturz" sein. Hansen hatte an den Olymp gedacht, er ließ den Gedanken fallen, der Feuerbach sichtlich alle Freude verdarb. Es liegt wirklich nur an diesem, wenn er damit nicht schon freie Hand behielt, sondern in gewissem Trotz, Ungeschick oder Nachgeben, man sieht nicht bis aufs letzte, selber wieder Hansens Plan Vorschub tat. Für das österreichische Parlament plante der unbefangene Feuerbach das weise Urteil Salomos und die Austreibung der Krämer und Wechsler aus dem Tempel durch Christus, für die Universität dachte er an das „Gastmahl" und einen „Aufbruch der Götter zur Schlacht".

Hansen wollte die Decke in 31 Bilderfelder einteilen, einen rechten Wartesaal erster Klasse, wie Feuerbach sagt. Demgemäß machte dieser nun einen übersichtlichen Entwurf zum Olymp, mit 31 hineingemalten sauberen kleinen Aquarellen, der zum Hauptstück die Geburt der Athene hat. Von Hansens Hand liest man, datiert vom 17. Oktober 1874, die auf das Blatt geschriebene Bestätigung der Einsichtnahme und „wärmste Empfehlung" zur Ausführung. Aber das Ministerium, dessen Zuständigkeit unser ungeschickter Feuerbach von sich aus nie erkundet hätte, entschied dann zum Glück für seinen Plan, als er ihn dort besprechen konnte. So enthält die fertige große Decke, anstatt eines Sammelsuriums von Bildern, nur die neun großen Flächen. Von ihnen nimmt der „Titanensturz" den Hauptraum ein; an jeder Schmalseite kommen vier weitere Gemälde hinzu, an der einen „Prometheus", „Gaea", „Uranos" und „Aphrodite" von Feuerbachs Hand, während an der anderen Seite die vier im Gedanken entsprechenden Gegenkompositionen, nachmals von Tenschert und Griepenkerl ausgeführt, so sehr weit zurückbleiben, daß die Decke künstlerisch nur Mitte und eine Seite hat. Von Feuerbach selber für den vom Eingang vorderen Teil der Aula gedachte Entwürfe liegen in Handzeichnungen vor, welche wir in den Abbildungen 101 und 102 mit gütiger Genehmigung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht veröffentlichen.

Es würde nur dann lohnen, auf die Details seines Weggangs von Wien noch näher einzugehen, wenn wir uns etwas anderes sagen dürften, als daß er in den suchenden



Abb. 109. Selbstbildnis. 1877. Karlsruher Galerie.
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München.

Überreizungen wurzelt, zu denen sich Feuerbachs alter, durch die Souveränität seiner römischen Einsamkeit und die gewohnte geistige Isolierung hemmungslos ausgewachsener Subjektivismus immer bereiter gesteigert hatte. Man begriff ihn in Wien allerdings nicht, auch Eitelberger verstand (nach Feuerbach) nichts von Kunst; aber was er in der Hinsicht von den Wienern sagt, paßt auf andere Orte ebenso gut oder noch mehr; als die „Amazonenschlacht“ und das zweite „Gastmahl“ von Wien aus in einem Berliner Kunstsalon ausgestellt wurden, wußte man dort erst recht nichts damit anzufangen. — Bei einem römischen Aufenthalt um Ostern 1875 empfindet Feuerbach aufs stärkste, wie viel

weniger ihm in Wien wohl sei. Er hat in Rom immer noch das Atelier, das die Lucia hütet; dort ist er bei allem seelischen Alleinsein doch eben festgewurzelt, hat dort noch am ehesten ein Freiheits-, wenn nicht Heimatsgefühl; Briefe dieser Tage sprechen über dortiges stilles Glück. Und es ist auch noch Anderes, Wesentliches dabei; nach der Rückkehr aus Rom hat er ernstliche Sorge, ob er „den Zug" (den großen künstlerischen) nicht verlieren möchte, spricht schon damals davon, daß das Beste wäre, die Professur an den Nagel zu hängen. „Das Schlimmste hier (in Wien) ist, daß man sich in keiner reinen Stimmung erhalten kann, und was sie dafür geben, ist die Größe des Opfers nicht wert." Er paßt auch einmal in kein Amt. Was damit unausbleiblich von geschäftlichen Zeitversäumnissen, hierarchischen Formen usw. verbunden ist, hat ihn zuerst mit dem Reiz der Neuheit amüsiert. Bald aber beginnt es wieder seine Selbstachtung zu verletzen, die nur den Rang des Menschlichen anerkennt und der es so schwer wird, zu verstehen, daß die staatliche Systematik nicht darauf eingerichtet ist, einen hochgeschätzten Künstler im Vertrauen auf dessen besten und richtigen Willen schlechthin als freien Herrn von sich aus handeln zu lassen. Nur ein Dasein wie Goethes in Weimar wäre — vielleicht — für ihn dauernd möglich gewesen. Er mag nicht gut etwas Äußerliches über seinen geistigen Lebenshöhen erblicken müssen, wenigstens keine juristischen Amtsgrößen. Ein Wort von 1879, in betreff der Wiener Deckenbilder, birgt ein nicht als einmalig aufzufassendes Schlaglicht, wenn auch schließlich nur nach der negativ gekennzeichneten Seite hin; zumal wenn wir es mit den früheren Immediatbemühungen zu dem Karlsruher Großherzog zusammenhalten. Das unmutig hingeworfene Wort: „Der Kaiser weiß nichts, sonst wäre alles anders." Alles das nicht so, daß er es nicht selber zugäbe. Im Vermächtnis, das er inmitten des Entschlusses, von Wien zu scheiden, niederschreibt, spricht er davon, wie begreiflich schwer gerade er sich in dem dortigen Organismus habe zurechtfinden müssen, der an die jahrzehntelange Freiheit und Willkür Gewöhnte, „fremd, unerfahren, mit einem ungeduldigen, leicht verletzlichen Naturell begabt! Ich hatte viel zu lernen und viel zu vergessen, war des guten Rates bedürftig und leider ohne Neigung, denselben einzuholen oder zu befolgen." Er wußte ja auch nie genau, wo er bereits auf die „Phalanx" der Gegnerschaften stieß, und argwöhnte desto leichter. — Wesentlich war: fest übertragen war ihm, nach den bereitgestellten Mitteln, vorderhand nur das Mittelbild der Decke, der „Titanensturz". Er glaubte als selbstverständlich betrachten zu können, daß er auch die übrigen acht Bilder malen werde, und ging einstweilen, nach Hansens mitbestimmendem Rat, an vier der kleineren, da ihm für die Titanen noch das genügend große Atelier fehlte. Daraufhin verstörte es ihn dann im hohen Grade, gelegentlich auf den Hinweis zu stoßen, daß die Entscheidung über die acht kleineren Bilder noch ausstehe. Ein weiterer Vorgang, welcher alle wachsenden Erregungen schließlich an sich zog, war die Auflage der Steuerbehörde, die einschließlich einer Nachforderung für das Jahr 1875 an 2000 Gulden betrug, mehr als die Hälfte seiner Besoldung. Wenn man sich näher in Feuerbachs ebenso noblen wie optimistischen Umgang mit Finanzverhältnissen hineingelesen hat, worin ihm ja die Mutter das meiste Praktische, aber damit auch das richtige Lernenmüssen abnahm, so darf man vielleicht, ohne arges Unrecht zu wagen, vermuten, daß er irgendwie selber zu diesem ungeheuerlichen Mißverständnis der Behörde zu helfen verstanden haben werde; wir denken da leicht an die großen Aufträge für die Staatsgebäude, deren er anfänglich so sicher war. —

Bei dem Begräbnis Führichs, der am 13. März 1876 gestorben war, erkältete sich Feuerbach, fühlte sich sehr elend und konnte knapp noch, wie er zur Osterferienzeit gewohnt war, nach Heidelberg fahren; dort kam er schwer krank an und hatte eine das Leben bedrohende Lungenentzündung nebst Gelenkrheumatismus durchzumachen. In der Genesung schrieb er das „Vermächtnis", als selbstbiographisch zusammenfassenden Begleittext seines Entschlusses, von Wien fortzugehen, den er im Juni dem Minister v. Stremayr mitteilte. Er begründete ihn durch seine Gesundheit, welche durch die dauernden Aufregungen habe leiden müssen, so daß diese mit zu seiner schweren Erkrankung hätten führen können; und er gibt als Einzelpunkte an: die Steuerangelegenheit nebst den damit verbundenen, doch wohl als formularmäßig anzusehenden Exekutionsbedrohungen, die

Zurücksetzung eines seiner Schüler in Stipendienangelegenheiten, und die Reduktion des Deckenauftrages auf das Mittelbild (wobei er von des Bauleiters Hansens verbürgtem Rat, vorweg die kleineren Bilder zu malen, keinen Gebrauch macht). Wir ersehen nun aus den Dokumenten, wie sowohl der Minister als auch seine Beamten sich die redlichste Mühe geben, zu beschwichtigen und versöhnen, auch klüglich jeden Versuch vermeiden, die Dinge, woran er Anstoß nimmt, nur zu verteidigen oder zu begründen; der Minister sichert persönlich die Komplettierung des Auftrages für die Decke, die gewiß nur als Ganzes behandelt werden dürfe, zu. Es waren da eben finanzielle und verfassungsmäßige Rücksichten zu nehmen, Rücksichten im Tempo, die wiederum auf Feuerbach kaum viel Eindruck machen, wenn überhaupt Glauben finden konnten. Das Abschiedsgesuch wurde in ehrender Weise vorläufig abschlägig beschieden und ein Urlaub bis über den nächsten Winter erteilt. Daß nun Feuerbach keinen Rückzug antrat, froh, daß er etwas ausgerichtet habe, kann uns gerade von ihm nur selbstverständlich sein. Trotzdem auch der Bildhauer Zumbusch ihn sofort sehr dringlich gebeten hatte, Wien nicht zu verlassen, er des feinen Verständnisses des Herausgebers der wichtigen „Zeitschrift für bildende Kunst“, Karl v. Lützow in Wien, sicher war, und Eitelberger alle erdenklichen Schritte, namentlich auch bei der Mutter, getan hatte und fortfuhr, ihn möglichst glimpflicher zu stimmen, beharrte Feuerbach auf dem Rücktritt. Es handelt sich eben um psychisches Können und Nichtkönnen, wovon die Erörterung alles einzelnen nur Symptom ist. So wiederholte er im Anfang 1877 das Gesuch, das nun in wiederum seine Tätigkeit anerkennender Weise, unter Fortzahlung des Gehalts bis zum September, angenommen wurde. Ihn verband nun mit Wien noch die Arbeit für die Decke, die sich auch jetzt nach strikter amtlicher Sachlage auf das Mittelbild beschränkte, doch so, daß Feuerbach erhebliche vertrauliche Garantien für die Nebenbilder zu besitzen annehmen konnte.

Durch Professor Hausrath erfahren wir die Gründe, welche ihn im Sommer 1876 auch veranlaßt hatten, die Mutter zum Wegzug von Heidelberg zu bestimmen, „wo sie in hundert Armen lag und eine sie befriedigende gemeinnützige Tätigkeit gefunden hatte“. Er fühlte sich und sie verletzt oder herausgefordert durch den badischen Hof, der sich mit seinem guten Recht durch offiziöse Kundgebungen der wieder einmal umgehenden Kaspar-Hauser-Mythen erwehrte und dabei auch gegen den Großvater Feuerbach, den gewichtigsten Anwalt der Legende, Stellung zu nehmen hatte. Vorgänge, woraus der persönlich von Großherzog Friedrich wahrhaft wohlmeinend und gütig behandelte Künstler nur bei schon ins Krankhafte neigender Empfindlichkeit derartige Konsequenzen ziehen konnte.

Diese Kaspar-Hauser-Beschwerden erscheinen auch darum nicht als ein bloßer Vorwand, wenn wir noch etwas Sonstiges anmerken dürfen. Es ist unerträglich, wenn sich jemand aus Gründen der Selbstachtung und individuellen freiheitlichen Veranlagung mit opfermutigem Verzicht aus einer „angesehenen Stellung“ gelöst hat und daraus hernach alle Welt, schonend oder allzu teilnahmsvoll, ein dem Betreffenden passiertes Unglück macht. Wir können also direkt aus der Kenntnis seines Wesens vermuten, Feuerbach — der nicht erst damals immer voraussetzt, daß Hinz und Kunz sich über ihn den Kopf zerbrechen — habe auch aus Gründen der Genierlichkeit nach dem Weggang von Wien sowohl Heidelberg wie sein vertrautes Rom aufgegeben. Und wir haben obendrein den bestätigenden Beleg einer Briefstelle an Lucia, vom November 1876, die ihr sein Verbleiben in Venedig begründet: „Wenn ich in Rom wäre, so würde ich von allen Leuten gefragt und jedem Schritt würde nachgespäht werden. Hier kennt mich niemand und werde ich in Ruhe gelassen“ usw.

In Venedig, erfahren wir, machte er sich davon, sobald er irgend in seiner Nähe Wiener Dialektklänge vernahm, und das änderte sich bis zu seinem Tode nicht. Psychologisch folgerichtig gelangte er allmählich zu der Autosuggestion, daß man ihn aus Wien vertrieben habe, und daraus dann wiederum zu einem Exilgefühl, ja vielleicht zu Andeutungen nach dort (1879), daß er unter gegebenen Umständen wieder nach Wien übersiedeln würde, nämlich falls wir Eitelbergers Rückäußerung hierüber nicht lediglich auf die rastlose Sorglichkeit der Mutter zurückzuführen haben.

Unmittelbar nach der Krankheit vom Frühling 1876 war er noch zuweilen — denn in derlei abendlichen Instinkten bleibt er doch immer der Süddeutsche — in das „Museum", das Gesellschaftshaus der Heidelberger gekommen, wo es einen jenerzeit florierenden Stammtisch von Professoren und „besseren" Bürgern gab. Still saß er dabei, geradezu dankbar, wenn ein Rücksichtsvoller ihm ins Gespräch half — man kennt ja dies Gefühl, den Einfältigen zu spielen, da wo man über das Eigene mit den Leuten doch nicht reden kann. Wurde er so angeredet, dann flog auch das alte „liebe, freundliche Lächeln" wieder über sein Gesicht. Er war ersichtlich nervös und die Zigarette, obwohl der Hals ihm trocken wie ein Scherben war, zum Wohlbefinden des Moments unentbehrlich.

Derartige kleine bezeichnende Züge können wir uns erschließen über den Mann, der nun mit 47 Jahren wieder ins Unbestimmte hinausgehen wollte, nur daß die Dimensionen seiner Aktiva und Passiva abermals größer geworden waren. Bekannt und berühmt genug in der Kunstwelt und ihren Kreisen war er jetzt, trotz allem und gerade so. Seine Preisforderungen waren schon vorher gewiß nicht niedrige gewesen und seinerzeit hatte selbst Schack sie ihm nicht so schlecht, wie anderen, machen können. Der verbleibende Wiener Auftrag wurde sehr anständig honoriert, wennschon die Summe, als sie ihm zuerst exakt mitgeteilt wurde, nicht mit dem gleichzeitigen Stimmung-Superlativ zusammenfallen konnte und ihn daher nach seiner Meinung wieder „blamierte". Indessen verkauft war und wurde doch nur im grellen Mißverhältnis zu seiner Produktion und deren Bedeutung. Recht bedrückend liest sich, im November 1876, aus den Tagen, da er nun halb unschlüssig in Venedig sitzt, die Übersendung von 100 Lire an Lucia, mit der Bitte um Geduld wegen des Übrigen. Er hatte ja in Rom immer noch das Atelier. Er wollte auch im Oktober 1876, also zunächst nach der Erkrankung und Wiener Beurlaubung, dorthin, kam aber nur bis Bologna, wo er in diesen späteren Lebensjahren der Cäcilie Raffaels eine Art feierlichen und jedesmal tief ergriffenen Kultus widmete; von da kehrte er um und blieb dann tatsächlich dauernd in Venedig. Im September 1877 kam er zwar wirklich nach Rom. Mit einem gewissen Entschluß, um zum mindesten der Stadt nicht anscheinend aus dem Wege zu gehen, sie nicht, wie er der Mutter schreibt, wie ein Dieb in der Nacht verloren zu haben. Das bisherige Atelier gab er auf und hinterließ Lucia den Auftrag, ein großes für das Titanengemälde zu mieten. Schließlich aber richtete er sich in Venedig, wohin er vorläufig zurückkehrte, zwei gesonderte Ateliers ein; bisher hatte er, seit dem Herbst 1876, drei saalartige Zimmer im Palazzo Rezzonico am Canal grande für seine Arbeiten gemietet gehabt. Die letzten beiden Ateliers befanden sich, das große für die Titanen im Palazzo Brusa (Tolfin) und das brieflich öfter erwähnte kleinere Atelier in einem stillen Garten in der Nähe von San Giovanni Evangelista. Er wohnte ständig im Gasthof zur Luna, an die neuen Prokurazien westlich anstoßend, gleich nahe zum Markusplatz wie zur Ausmündung des Canal grande, mit dem Blick vom Zimmer auf den Giardino reale und seitlich auf die Lagune hinaus. Von Rom, der wichtigsten Stätte seines Lebens, hatte er, ohne es zu ahnen, am 28. September 1877 für immer Abschied genommen.



Abb. 110. Selbstbildnis. 1878.

An seine wandernden letzten großen Gemälde hatten sich die gewohnten Enttäuschungen geknüpft. Auf die große Münchener Ausstellung von 1876 hatte er das (zweite) „Gastmahl" und die „Amazonenschlacht" gesandt, die man vernichtend hoch ins Vestibül hing. Außerdem befanden sich ohne sein Zutun auf der Ausstellung die nach Stuttgart verkaufte zweite „Iphigenie" und, von einigen Komiteemitgliedern herbeigeschafft, der „Aretino", sowie aus Münchener Privatbesitz ein Studienkopf aus dem Anfang der sechziger Jahre. Er erhielt die große goldene Medaille, aber — für diesen weit zurückliegenden Studienkopf. Vermutlich Nanna, da verschiedene Studienköpfe nach ihr in Münchener Privatbesitz aufgeführt werden; aber sicher konnte ich es nicht belegen. Begreiflich genug vermochte Feuerbach sowohl hierin wie in der Aufhängung der großen Bilder nur wieder absichtliche Kränkungen zu erblicken.

Für das „Gastmahl" interessierte sich weiterhin die Berliner Nationalgalerie. Es war von 30 000 Mark, als vielleicht durchsetzbarem Ankaufspreise, die Rede. Feuerbach hatte 40—45 000 Mark gemeint, die Angelegenheit schleppte sich dann hin, endlich bot, um dies sogleich zu erledigen, im Jahre 1879 die Verwaltung 20 000 Mark, und Frau Feuerbach, gequält durch inzwischen aufgenommene Darlehen, wagte es schweren Herzens, abzuschließen. Das fait accompli nahm der Künstler dann unverhofft ruhig von ihr hin. Schließlich doch nach seinem Temperament; auch in der materiellen Beziehung fallen seine Sanguinismen und die Entrüstungen, deren Form sie dann gegebenenfalls annehmen, jeweils vielmehr mit der ersten frohen Eröffnung einer befreienden und dann leicht überschätzten Aussicht zusammen.



Abb. 111. Selbstbildnis. 1878.

Durch die Übersiedlung der Mutter nach Nürnberg — wo sie ihren Verwandten nahe war und eine Villa in der anmutigen, den Wällen westlich vorgelegenen Rosenau bewohnte — rückten nun die Verhältnisse des Künstlers auch in das bayrische Milieu. Die Nürnberger Handelskammer bestellte 1877 ein großes Bild für ihren Sitzungsaal im Justizpalast: Kaiser Ludwig der Bayer erteilt den Nürnberger Kaufherren Privilegien. Also ein Historienbild sehr landläufigen Stils. Aber Auftrag und Vorschuß mußten willkommen sein; auch ist es nun, als wenn sich die Verstimmbarkeit des Künstlers erschöpfend auf die älteren Faktoren festgelegt habe, er hat für Nürnberg auch weiterhin nur überraschend gutartige Worte. Innerlich in ganze Aktion gesetzt und länger beschäftigt, wie seine liebsten oder wichtigsten Bilder, hat ihn dieses halbdekorative große Stück natürlich nicht; es rangiert bei größerem Maßstab mit anderen, die ihn als Thema kalt ließen, entsteht wie sie kurzerhand, wird aber bei alledem wieder gut und mit Sorgfalt ausgeführt. So wird es zum neuen Dokument seit der „Laura in der Kirche", wie Themata, die von vornherein seine Teilnahme nicht gewinnen können, ihn auch nicht zu seiner eigensten Art kommen lassen; dagegen bei der Ausführung erfreut er sich dann wieder seines Könnens und gibt in diesem Stadium durch seine Hingabe an die Arbeit davon Zeugnis. Oberflächlich betrachtet könnte auch dieses Gemälde als von einem andern komponiert erscheinen; es ist — äußerlich — die Art der beliebten historischen Festzüge jener Jahrzehnte darin. Aber danach entdeckt man das Feuerbachsche alles doch gar wohl, schon insofern in der Komposition, als sie nur Inhalt, nicht Füllsel hat,

und bis in alles Einzelne, voran die edle Art der Frauen. Wie von einem nachwirkenden Schein des köstlichen Heidelberger Nadler-Humors — „die Bäuch, die Bäuch!" — ist der Bäckermeister da hineingesetzt, weil nämlich die Nürnberger Bäcker den Kaiser Ludwig im heißen Schlachtgewühl herausgehauen hatten und davon gewisse Ehrenrechte besaßen. Etwas Rührendes wieder hat das Spruchband mit der Aufschrift: „Handel und Glück", obendrein in historisch höchst unpräziser Spätfraktur.

Das Bild erhielt dann aus dem Jahre 1878 noch einen Bruder, jedoch in beträchtlich kleinerem, mehr entwurfmäßigem und friesartig gestrecktem Langformat: „Kaiser Maximilians Einzug in Nürnberg". Frau Feuerbach hat es später dem Germanischen Museum geschenkt. Ferner liegen von 1878 allein drei der Selbstbildnisse vor. Wiederum steht das in offenbarem Zusammenhang mit dem Zurücktreten sonst interessierenden Modellmaterials; für die — noch zu besprechenden — Deckengemälde besaß er aus Rom und Wien eine ausgiebige Fülle nun zu verwendender Studien. (Daraus Abb. 75—98.) Auch drehen sich seine Gedanken begreiflich dringlich um ihn selbst. Er spricht davon, nach England zu gehen und Porträtmaler der weiblichen Aristokratie zu werden, was ihn in kurzer Zeit finanziell frei machen werde. Der Heiratsgedanke taucht im Briefwechsel mit der Mutter mehr als einmal wieder auf. Nur bei beträchtlichem Reichtum ist derlei jetzt überhaupt denkbar, damit aber treten dann nähere Vorstellungen über Persönlichkeit und Lebensführung hinzu, die die Idee schon wieder abtun; es ist nun einmal so, daß er der aristokratische Zigeuner bleiben wird, der durch entsprechende Verwertung seiner Kunst auch noch ein reicher und unabhängiger werden könnte. Das Bild mit dem Kaiser Maximilian ist schwerlich ohne Gedanken an einschlägige Aufträge lohnender und relativ leicht bewältigter Art entstanden. Inzwischen war aber, was nicht ermutigte, das Kaiser-Ludwig-Bild in Nürnberg recht sang- und klanglos hingenommen worden, was wir aber wenigstens zum Teil auch aus dem Milieu der Bestellung verstehen möchten.

Zeichen persönlichen Interesses für Feuerbach gab der Landesherr, **König Ludwig II.** Ersterer erhielt auf das Nürnberger Bild hin einen Orden, der ihn als persönliche Genugtuung richtig freute; der in den umgebenden Dingen so kindlich Unschuldige und Einseitige war dann freilich nicht wenig verblüfft, als er in den Blättern auf die Liste von siebzig Zeitgenossen stieß, über die der Orden am gleichen Tage herniedergegangen war. Eben damals, 1878, im Jahre der Attentate auf Kaiser Wilhelm I., erfolgte in München die Verurteilung eines allbekannten Angehörigen der Zentrumspartei zu Gefängnis wegen Majestätsbeleidigung, wobei Piloty die Rolle des amtlichen Hinterbringers an das Ministerium gespielt hatte; das gab viel Gerede und Bewegung gegen ihn, man glaubte, er werde von dem Direktorium der Akademie zurücktreten. Es kam — somit als dritte Auflage dieser Münchener Eventualität — eine amtliche vertrauliche Anfrage an Feuerbach, in den gleichen Tagen, da er den Orden erhielt. Sie wollte ihm nicht recht „in den Kopf", er sah alle die Wiener Vorgänge wieder lebendig werden, dachte an die Ausstellung von 1876; daher spricht er davon, höchstens dann annehmen zu können, wenn einstimmig alle Professoren sich für seine Berufung erklärten. Die Sache endete dadurch im Sande, daß Piloty den Sturm überstand. Doch verblieb von alledem ein für Frau Feuerbach unschwer wieder aufzunehmendes Verhältnis zu dem lebendigen, wenn auch nicht eigentlich künstlerisch-intimen Interesse des Königs für den ihm als ungewöhnlich und heroisch imponierenden Künstler. Auf diese Weise ist, durch Entschluß des Königs, die herrliche Medea angekauft und der Neuen Pinakothek überwiesen worden. Wohltuend mußten in den Schreiben darüber auch schon die Worte des aufrichtig für Feuerbach gesinnten kgl. Geheimsekretärs v. Bürkel berühren: es würde ihm fürs Leben eine freudige Erinnerung und die verdienstvollste Handlung seiner Hofkarriere sein, wenn es ihm gelänge, diesen Ankauf vermittelt zu sehen. Persönlich von sich aus befahl der König, der in der Neuen freien Presse über den „Titanensturz" gelesen hatte, diejenigen Schritte, welche dessen Ausstellung in München nicht ohne bewältigte Wiener Schwierigkeiten herbeiführten. — Nach Feuerbachs Tode bot die Mutter die „Amazonenschlacht" und das „Parisurteil" durch das Kabinett für die Neue Pinakothek an. Der König sah die

Bilder, sie gefielen ihm, auch war der Preis, weil es sich um den ehrenvollen Verbleib in der Pinakothek handelte, weit niedriger gestellt, als der Künstler selber angesetzt hätte — 20 000 Mark —; da liefen leider am selben Tage so riesige Forderungen für den Schloßbau auf der Herreninsel im Chiemsee ein, daß der König in den Vortrag darüber das unmutige Wort hineinwarf: Habt ihr kein Geld für mich, so hab' ich auch keines für euren Feuerbach. So wäre bei einem Haar die mit am meisten besuchte Kunststätte in Deutschland in den Besitz dieser beiden großen Gemälde gelangt.

Feuerbachs ganze Liebe in dieser Zeit gehört dem „Konzert" von 1878 (Abb. 112). Es ist in gewisser Beziehung, obwohl nicht sein letztes Werk, so doch sein Abschiedswort. Die Berliner Nationalgalerie besitzt es durch Schenkung der Mutter, wie ja so viele wichtigste von seinen Bildern in die öffentlichen Sammlungen nur durch Schenkungen von ihr oder von ursprünglichen privaten Besitzern gelangt sind. Das „Parisurteil", von dem soeben die Rede war, hat die Hamburger Kunsthalle durch Schenkung von Herrn Otto Schöffer, und die städtische Kunstsammlung in Nürnberg die „Amazonenschlacht" durch die von Frau Feuerbach. Übrigens hat die letztere, was nicht übergangen werden darf, den Nachlaß des Künstlers nicht ohne weiteres geerbt, sondern ihn erst um beträchtliche pekuniäre Verpflichtungen von den agnatischen Verwandten erworben. — Das „Konzert" ist nicht bloß das letzte, sondern auch eines der schönsten Staffeleibilder des Künstlers, dem die Musik so vieles war. Am einfachsten Beispiel zeigt es wieder, wie Feuerbach die realen Ausgänge, in diesem Falle das häufige Anhören einer in einer kleinen venezianischen Wirtschaft konzertierenden Kapelle, zum edelsten typischen Ausdruck verinnerlichter Hingabe an eine reine Vorstellungswelt erhebt. Oder, wie immer die harmonische Einzelheit — z. B. die absolut italienische Haltung der Frau mit der Mandoline — in solcher Tatsächlichkeit wurzelt und dies grundlegende Natürliche auch bei der Umdeutung in herrliche Gewänder und der Einordnung der Gruppe in eine historische venezianische Architektur unverkürzt bleibt. Modelle hat Feuerbach für das Bild überhaupt nicht benutzt. Ein jähes Ereignis fällt zu trauriger Teilnahme mitten in diese Fertigstellung hinein: bei einem späten Abendausflug, den sie machte, wurde die ganze kleine Banda von einem Dampfer überfahren und ertrank. Und wie das letzte Testament des Künstlers von seinem eigensten intimen Innenleben steht auch hier wieder das Gemälde dieses Konzerts neben dem gleichzeitig zur Vollendung gelangenden Titanensturz: also, wie es so oft aufzuzählen war, ein im tiefen Sinne heiteres und lyrisches Werk als eine gemußte Ergänzung neben der Arbeit an mächtiger dramatischer Gestaltung.

Bis an Feuerbachs Tod ist amtlich die Bestimmung über die acht Nebenbilder der Decke offen geblieben. Oder, richtiger, der Minister hatte ihm aus finanziellen Gründen so gut wie endgültig ihretwegen abgeschrieben; nur noch grobe Schwerhörigkeit hätte diesen, im übrigen durch eingehende Ausführlichkeit höflichen Brief anders auslegen können. Der Titanensturz (Abb. 99), in Venedig 1879 vollendet, wurde abgeliefert; für die vier kleineren Bilder, die er schon seit 1875 dastehen hatte (vergl. oben S. 150), mußte Feuerbach an anderweitige Verwendung denken.

Eben jetzt, 1879, war Makart in Feuerbachs Wiener Stelle eingerückt und eroberte in diesem Jahre ganz Österreich durch seinen Entwurf des glänzenden Festzuges zur silbernen Hochzeit des Kaiserpaares. Gerade in diese Stimmungswogen in Wien kam der Titanensturz hinein. Um gänzlich zu mißfallen, zumal er noch nicht richtig an dem Platz, für den er bestimmt war, gesehen werden konnte, wo er erst 1892 angebracht wurde. Unter dem Eindruck von Feuerbachs Hinscheiden und der Größe, in der der Davongegangene nunmehr unbestritten dastand, wurden die vier kleineren Deckengemälde, die die letzten Verstimmungsanlässe und Verlegenheiten des Lebenden gebildet hatten, dem Toten alsbald abgekauft und für die Akademie erworben. Die vier dann noch ausstehenden Gegenstücke zu malen, lehnte der vorhin genannte Hynais, der sich inzwischen in Paris weiter gebildet hatte, aus Bescheidenheit vor dem Zusammenauftreten mit seinem einstigen Lehrer ab. So übernahmen es andere, von denen Tenschert, ebenfalls ein früherer Schüler, die Entwürfe Feuerbachs für Eros und Okeanos ge-

nugsam verkleinlichte, während Griepenkerl seine Themata als eigene zu erfinden hatte. — Der von Feuerbach 1874 gemachte Öl-Entwurf zum Titanensturz befindet sich durch das diesem Werke so lebendige Interesse des Königs Ludwigs II. als dessen Schenkung in der Neuen Pinakothek (Abb. 74).

Zu diesen fünf Wiener Gemälden Feuerbachs (Abb. 78, 80, 81, 83, 99) ist nun vor allen Dingen zu sagen, daß sie von Rechts wegen nur da gesehen werden sollten, wohin sie gedacht waren. Erstlich schon überhaupt als von unten zu sehende Decke, wodurch, man braucht es kaum zu sagen, die Figuren erst so stehen, wie sie sollen. Und zweitens in der Entfernung vom Auge, die sie dort durch die Höhe des mächtigen Raumes haben. Dann nur wird alles aus trefffsicherem Gefühl Gewollte klar und der Eindruck in uns überzeugend: daß noch kein Erlahmen in ihm war, als er starb, daß wir viel eher vor abermaligem Neuwerden stehen, und daß das Werk von 1879 vor dem von 1875, den Nebenbildern, rangiert. Die Linse des photographischen Objektivs dagegen, schärfer und addierender als die Netzhaut, zieht diese Werke allzu nahe in die Augen, sowie (im Hindurchgang durch die Platte und deren Belichtung) in ein übertragenes anderes Licht, als sie dort haben, wo vollends die vier Nebenbilder sich in einer Art Helldunkel der Beleuchtung befinden. Es beruht auf vorgenommenen Proben, wenn unsere Abbildung 99 den Titanensturz nicht in größerem Format gibt. An ihrem eigensten Orte wird namentlich die am meisten in den Schatten gerückte Gestalt der blonden Venus (Abb. 83), mit dem rostroten Gewand unter sich, dem kühlen Wasser, den Rosen, eine ganz andere als in der Photographie. Auch das Überreife dieser Verkörperung der ewigen Schönheit wird beträchtlich gemildert, für das es überdies noch Erklärungen durch das Auftreten dieser Venus im Kreise der hier dargestellten Schöpfungsmythen, sowie andere, unbewußt-subjektive des echten naiven Künstlers gibt. Was sonst als beginnendes Nachlassen oder gleichgültigeres Ermatten erscheinen könnte, findet dann seine wohlbedachte Motivierung, das scheinbar leichter Begnügte wird Plastik und Größe, und wir brauchen uns nicht mehr um das Verständnis zu mühen, wie und warum der Künstler in der gleichen Zeit seine allermächtigsten Zeichnungen von wahrhaft rembrandtischer Energie (man betrachte namentlich Abb. 76) und andererseits Gemälde hätte entstehen lassen können, die seiner größten nicht würdig wären. Jegliche Einzelheiten sollen darum nicht ebenso bewundert oder verteidigt werden. So schon die Gestaltung des Uranos nicht, wo uns wohl die Gründe der Komposition durch den Gesamtvergleich klar werden, aber das durch den Verstand erkannte nicht hinreicht, daß auch das Gefühl sich durch dieses Schweben befriedigt. Die schönste von den drei Einzelfiguren bleibt die machtvolle Gaea, deren Gewand sich im Original auch eher mit dem Nackten versöhnt. Alle vier Nebenbilder sind um ein leises Maß gedämpfter im Ton als das Hauptbild, zugunsten seines vollkommenen Herrschens, gehalten. So sind auch die Gewänder in dem Prometheusbilde gutenteils tieftönige, dunkelblau und dunkelviolett, von da aus schreitet die Farbe zu dem feuerbachisch vertrauten tiefblauen Meere der Ferne und dem des lichtgrünen Vorderstrandes nebst den übrigen kräftig lichteren Tönen hinüber. Daß Einzelheiten weniger eine künstlerische Notwendigkeit als Rücksicht auf wohlbekannte Erfahrungen waren, sagt uns eine Briefstelle an die Mutter, er hebe die Nacktheit hier und da noch durch Zutaten auf. Diese Nachträglichkeiten sind, wie wir sehen, zum Teil nur erst angelegt, noch nicht fertig gemacht worden (Abb. 78).

Es ist ja nicht möglich, bei dem Titanensturz nicht an Rubens zu denken. Namentlich, wenn wir das Feuerbachsche Werk wieder in der Photographie vor uns hinhalten. Da kann allerdings nur die überlegene Souveränität eindrücklich werden, aus der in diesem Rubensschen jüngsten Gericht die Kette der Leiber ineinander gehängt ist und strudelnd zur Hölle fährt. Aber wir müssen von diesem Vergleich zurücktreten. Erstlich aus der ganz verschiedenen spezifischen Verteilung des gegebenen Reichtums und des vergeistigenden Anteils in den beiden Meistern, und dann dem Gegenstande nach. Für Feuerbach handelte es sich um kein Bild, das aus den Altarwerken herkam, sondern um einen zu Häupten schwebenden Plafond, und handelte es sich um einen so gänzlich anderen Bildgedanken, wozu er die ersten Impulse erhoben und ins rein Objektive gewandelt



Abb. 112. Konzert, auch als Quartett bezeichnet. 1878. Berliner Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 155.)

hatte: den Sieg der Kultur über die ungestümen Naturgewalten. Die Durchführung dieses geschichtsphilosophischen Mythosgedankens ist dann jedoch eine durchaus und vor allen Dingen malerische, und zum mindesten in dieser Beziehung ist sie eine vollendete. Man wird auch finden müssen, daß die gebotene Änderung aus dem gestreckten Rechteck des frühen Entwurfs (Abb. 74) in das breite Oval des späteren Bildes in einer ganz sicheren Weise und, im Verhältnis zu den Gefahren solcher Operation, mit genialer Leichtigkeit vollzogen ist, so daß sie nur wieder einen kompositionellen Gewinn bezeichnet. Der koloristische Charakter des riesigen Gemäldes ist eine frische, fast scharfe, aber im großen Effekt rein wohltuende Helle, da es die Decke nicht zu beschweren scheinen und deshalb nicht die Feuerbach oft vorgeworfenen satteren oder matteren Töne seiner Staffelbilder haben durfte; innerhalb dieser Helligkeit im Ganzen bildet das breit durch die Komposition flutende Licht einen mächtigen Winkel oder gewissermaßen einen uns packenden Schraubengang. Eine drohende Stimmung ist in der Luft mit den zerrissenen Wolken, doch anders als in der Medea: befreiender, jagender Sturm. Von dem Gotte und Lichtträger mit dem golddurchflimmerten rötlichen Gewande geht jener gewaltige Schein über das Bild aus, um breiter, flutender erst über den von gelben und weißen Gewandfarben umgebenen stürzenden Titanenleibern zu werden. Beruhigter leuchtet es dann um die mittlere weibliche Gruppe mit den brokatenen, dunkelvioletten, hellblauen und dazwischen stehenden Gewändern. Nicht so gut, wie in der Wirklichkeit des Gemäldes, können uns diese Farben auch in der Reproduktion etwa mit der vom Rücken her gesehenen Gestalt versöhnen, in der wir dann — in der Photographie — allzu breitflächig das Modell im Frauenhemd aus der Zeichnung Abb. 91 erblicken. Inmitten einer kleinen Welt für sich von Rosen und Amoretten schließt endlich der schimmernde Venusleib rechts unten die Lichtkomposition ab, auch im Gedanken, durch das ein werdendes Zeitalter verkündende Friedensymbol, welches die Göttin der Schönheit emporhebt.

* * *

Am 12. September 1879 war Feuerbachs fünfzigster Geburtstag. Es konnte, obwohl er ihn bei der Mutter beging, das zufriedene Jubiläum des guten Bürgers nicht sein für den alleinstehenden Mann, der sich bis vor kurzem so gerne an seine innere Jugend gehalten hatte und an das mit allen Möglichkeiten noch vor ihm liegende Leben. Aber er brachte ihm die Huldigung einer Anzahl von Münchener Künstlern, unter denen wieder der treue Allgeyer war, und damit doch eine herzliche Genugtuung; wie immer eine Stimmung schon mit einem Entschluß verwechselnd, spricht er davon, nach München zu ziehen. Die Frage eines dauernden Domizils mit der Mutter zusammen war schon früher erörtert worden und neuerdings wieder lebhafter; früher war u. a. an Audorf am Inn, wo er 1870 in der Sommerfrische sich wohl fühlte, gedacht worden, 1877 an den ihm um 10000 Lire angetragenen Ankauf von Kloster, Park und Weinberg auf der reizvollen Insel im Lago d'Iseo bei Brescia. — Für den Winter 1879 auf 1880 hatte er ein gemäßigteres Arbeitsprogramm, wie er schreibt, aber doch bei reichen Planungen für die künftigen Jahre. Die Gedanken, mit denen er sich trug, waren, wieder mit der lieblicheren Begleitung durch ein Kinderparadies, höchster monumentaler Art, ein Jüngstes Gericht, eine Sintflut und eine große Passion des Heilands.

Nach Venedig zurückgekehrt, fühlte er sich, wie auch sonst während dieses Jahres 1879, wenig wohl, sah auch sehr gealtert aus. Hausrath berichtet, daß schon bei Gelegenheit der Krankheit von 1876 der Arzt Anzeichen von Verkalkung der Luftröhre wahrzunehmen glaubte. Seine Stimmung erscheint in den letzten Monaten als eine resigniert ruhige oder nach Ruhe begehrende, die ihre Leiden untergearbeitet hat und sich bei sich selber zufrieden geben kann. Nur daß ihn die besondere Gedankenberührung mit Wien von einer andauernden „lächerlichen Verfolgung" sprechen läßt, was wir speziell in solchen Wendungen nur mit zurückhaltendem herzlichem Anteilnehmen hören können. Am 16. Dezember erwähnt er, er habe geschwollene Beine gehabt, am 21.: er sei doch immer noch ein ganz gesunder Mensch, der nur vorsichtig zu sein brauche. Sonst sprechen diese seine letzten beiden Briefe gewohnterweise von der momentanen Lage seiner Arbeiten

und drehen sich mit ihren Ausblicken, ihrer Zärtlichkeit um die Mutter. Sie soll sich nicht sorgen, „einstweilen steht wieder ein großes Kapital da in meinem Atelier“; ihre Sorge müßte dann wieder ihn aufregen, „denn ich kann nicht leugnen, daß ich im Gemüte recht angegriffen bin“. Vom 30. Dezember datiert erhielt er seinerseits den letzten Brief der Mutter. Ein gutes, tröstliches und edles Sprechen vom alten und vom neuen Jahr, auch mit Erwähnungen seiner in Aussicht stehenden Rückkehr nach Nürnberg, „das ist mein Trost von einem halben Jahre zum andern, bis es endlich zu einer wirklichen Heimat kommt“. Der Brief, den er am 1. Januar 1880 empfangen haben wird, blieb zur Beantwortung in seiner Schreibmappe liegen. Seit diesem Neujahrstage hielt er sich im Zimmer, da er sich unwohl, erkältet fühlte. Am 4. Januar, meinte er tags zuvor, würde er wieder ausgehen können. An diesem 4. fand das Personal des Gasthofs ihn um neun Uhr noch schlafen, auch um zehn Uhr, mit veränderter Lage, um halb elf Uhr hörte man ihn husten, um Mittag fand der Sohn des Gasthofbesitzers ihn tot. Durch eine plötzliche Lähmung des Herzens, wie die Untersuchung des rasch geholten Arztes und weiterhin die Sektion ergab.

Die Mutter verfügte auf die jähe Depesche hin die Überführung nach Nürnberg. Vorher ging am 8. Januar eine Leichenfeier in der protestantischen Kirche, unter großer Beteiligung der venezianischen und dortigen fremden Künstler und anderer gebildeter Kreise, deren Wunsche damit durch den alle diese traurigen Dinge ordnenden Bankier Feuerbachs in Venedig, Reitmeyer, entgegengekommen wurde. Mit seinen Kränzen trat der Sarg in der Abenddämmerung des Tages die Reise über den Brenner an und wurde am 12. Januar zu Nürnberg in die Erde gesenkt, auf dem Johanniskirchhof, wo auch die Dürer, Pirkheimer, Jamnitzer, Veit Stoß ruhen. Unter pietätvollen Veranstaltungen Nürnbergs und dem Zuströmen der Tausende, die hierdurch erfahren hatten, daß ein großer Künstler gestorben sei; im leuchtenden Sonnenschein derselben frühlingshaften Tage, von denen der letzte Brief der treuen Mutter ihm erzählt hatte.

Nun, da er tot war, begann das gutsinnige und freiwillig steigernde Anteilnehmen an einer Tragik seines Lebens, und in der Berliner Veranstaltung einer Feuerbach-Ausstellung im Frühling 1880 hatte der Tote seinen ersten unverleideten und großen Erfolg. So nahm man auch das Vermächtnis, wie es zuerst 1882 erschien, ganz überwiegend mit liebevollem Gedenken in die Hand, anders wohl, als man es von dem Lebenden aufgenommen hätte, und las es in redlichem und trauerndem Bemühen, ihn und sein Lebenswerk zusammengehörig zu verstehen.

Wir haben eine Würdigung der Bedeutung Feuerbachs an den Anfang dieser Monographie gestellt und danach viel von dem Menschen gesprochen. Es wäre auch dann unerläßlich gewesen, wenn nicht man nur so in diesen künstlerischen Entwicklungsgang tiefer eindringen würde. Wie er noch durch sein Sterben es verstanden hat, ein falsches Gerede der Deutschen aufzubringen, nämlich eines verbitterten Nichtmehrmittuns, so hatte der Einsame es auch sonst so vielmals leicht und plausibel gemacht, ihn zu verkennen und falsch zu beurteilen. Er war einer von denen, die mit dem Leben, soweit es mit den Erfahrungen und Kunstgriffen der Klugen erfolgreich gesteuert werden will, nie zurechtkommen, und wenn man will, darf man ja sagen, er sei jeweils selber schuld gewesen, weil er einseitig und hastig urteilte, plante, handelte oder sich zurückzog, weil er nie für den Moment des praktischen Verständnisses und zweckmäßigen Tuns die nüchterne Bedachtsamkeit aufbrachte. Aber er war doch eben aus denselben Gründen und inneren Möglichkeiten ein „schlechter Musikant“ des Lebens, woraus er ein so adliger und starker Künstler war: aus der Eigenwilligkeit, Leidenschaft, Geradlinigkeit und Isolierung seiner Phantasie, wie aus seiner Gesinnung zum reinen Hohen und Schönen. Es wird solche geben, denen er auch so, obwohl sie dies zugestehen, nicht näher rückt, ähnlich wie es mit anderen schöpferischen, in Teilen ihres Wesens verwandten Naturen, etwa Hebbel, der Fall ist. Und folgerichtig mag dasselbe mit seinen Werken für viele Gebildete der Fall bleiben: daß sie die Größe ihrer Art zugeben und sich doch persönlich nicht näher durch sie berührt fühlen. Das sind natürliche Dinge, schon weil so gut wie alle diese Werke gar nicht darauf angelegt sind, zu unterhalten, sich an die Gedanken zu wenden, was

UofM

wieder etwas ganz anderes ist, als das innere Wesen der Kunst, und was Tausende von Bildern, Zeichnungen usw. vermögen, auch wenn wir wissen, daß sie gar keine Kunstwerke sind. Sondern weil alle die Werke, die für ihn beweisend sind, nichts sind als unmittelbare künstlerische Eigensprache der Poesie, in edlem Stil zum Ausdruck gebrachte anschauende und seelische Empfindungen, die allein dadurch „verstanden" werden, daß ohne Willensakt und Fragestellung eine in uns vorhandene Empfindung wie eine berührte Saite sich genau so klar und lebhaft, als es eben ihr selber entspricht, in Mitschwingung versetzt.

Um zu dem Menschen zurückzukehren: so oft er es auch in mittleren Jahren versichert, richtig heiter, ruhig, glücklich war er doch eigentlich nie. Denn man versichert derlei überhaupt nur, weil man schon darauf horcht, den kommenden und gehenden Besuch so dankbar und aufmerksam behandelt. Heiter, ruhig und glücklich werden die Werke, die die Ergebnisse und Urkunden dieses Verlangens, seiner errungenen künstlerischen Erfüllung sind: die geklärten Idyllen und Lyrismen, die ihm nicht das Höchste waren, die ihn, wenn sie alles sein sollten, wie in der Schackzeit, ermüdeten, aber die ihm eine geleitende Notwendigkeit waren, von der in Venedig entstandenen „Poesie" mit der Geige bis zu dem wiederum in Venedig abschließenden „Konzert". Er hat, vom Ganzen betrachtet, immer gemußt, und zwar rastlos, äußerlich und innerlich, immer weiter, immer höher, aus Ehrgeiz, aus siegender Überwindung von Anfeindung, Bitterkeit, Sorge und Not. Aber tiefer gesehen, zuletzt doch immer nach einem Verantwortungsgefühl, das alles Persönliche hinter sich läßt. Auch dies alles bewußt. Das Wort seiner Jugend: Espérance! ist so früh verstummt. Nach fünfzig Jahren werden seine Bilder Zungen bekommen und sagen, wer er gewesen sei und was er gewollt, das ist der Stern und der Trost und die Gewißheit des Mannes gewesen.

Seitdem hat sich das angeschickt zu erfüllen, seit seinem Tode, der in dieser Beziehung hilfreich plötzlich und eindrucksvoll kam und die persönlichen Widerstände gegen ihn ausschaltete, um sie durch ein, wenn auch zunächst nicht überall wertvolles Sentiment für ihn zu ersetzen. Der fünfzig Jahre hat es also nicht bedurft. Die Gewißheit aber, so zu sprechen, das Anrecht dieser künftigen geschichtlichen Dauer, hat Feuerbach redlich und hart erkämpft durch die heilige Pflichterfüllung seiner Arbeit an sich und aus sich her, durch die Beharrlichkeit und Sieghaftigkeit seiner Selbstachtung. Und schwer genug hat er sie mit dem Glück seines Erdenwandels bezahlt. Aber ohne die Qualen, Verzichte und Entbehrungen, das rastlose Weitergetriebenwerden, die in diesem Leben sind, wäre er nicht geworden, der er war, mag er selber immerhin anderer Meinung gewesen sein. Nämlich weil er auch als Künstler kein Patenkind einer leicht verschwendenden Fee war, weil er, wir dürfen es ohne Verkleinerung der schön verliehenen Mitgift sagen, auch den Weg auf seine Höhen nicht wie im Traume gewandelt ist. Oder, anders gesagt, weil er keineswegs der genial zusammenfassende Vollender innerhalb einer großen künstlerischen Zeit sein durfte, der bloß sich selbst zu erfüllen brauchte.

Aus dem Zwang seines Lebens, den er unablässig und ungebeugt in den Zwang des Künstlers umzusetzen groß genug gewesen ist, hat er, hinweg und empor von einem allgemeinen Tiefstand der empfindend ästhetischen Kultur, jenen ganz persönlichen Weg zu Gipfeln, die wir danach zu messen haben, beschritten, hat ihn in dornenvollstem Aufringen erschlossen, unbeirrt von falschen Wegzeichen oder Zurufen aus den Nebeln unter sich, und uns nun die Spur hinterlassen. Das sind die Versöhnungen, das Verdienst und der Ruhm, die in dem Schicksal, dem Vollbringen, dem Weiterdeuten Anselm Feuerbachs sind.

MiOU

3 9015 0141 0308

DATE DUE

UNIV. OF MICH.
SEP 26 1907

DO NOT CIRCULATE

weniger ihm in Wien wohl sei. Er hat in Rom immer noch das Atelier, das die Lucia hütet; dort ist er bei allem seelischen Alleinsein doch eben festgewurzelt, hat dort noch am ehesten ein Freiheits-, wenn nicht Heimatsgefühl; Briefe dieser Tage sprechen über dortiges stilles Glück. Und es ist auch noch Anderes, Wesentliches dabei; nach der Rückkehr aus Rom hat er ernstliche Sorge, ob er „den Zug" (den großen künstlerischen) nicht verlieren möchte, spricht schon damals davon, daß das Beste wäre, die Professur an den Nagel zu hängen. „Das Schlimmste hier (in Wien) ist, daß man sich in keiner reinen Stimmung erhalten kann, und was sie dafür geben, ist die Größe des Opfers nicht wert." Er paßt auch einmal in kein Amt. Was damit unausbleiblich von geschäftlichen Zeitversäumnissen, hierarchischen Formen usw. verbunden ist, hat ihn zuerst mit dem Reiz der Neuheit amüsiert. Bald aber beginnt es wieder seine Selbstachtung zu verletzen, die nur den Rang des Menschlichen anerkennt und der es so schwer wird, zu verstehen, daß die staatliche Systematik nicht darauf eingerichtet ist, einen hochgeschätzten Künstler im Vertrauen auf dessen besten und richtigen Willen schlechthin als freien Herrn von sich aus handeln zu lassen. Nur ein Dasein wie Goethes in Weimar wäre — vielleicht — für ihn dauernd möglich gewesen. Er mag nicht gut etwas Äußerliches über seinen geistigen Lebenshöhen erblicken müssen, wenigstens keine juristischen Amtsgrößen. Ein Wort von 1879, in betreff der Wiener Deckenbilder, birgt ein nicht als einmalig aufzufassendes Schlaglicht, wenn auch schließlich nur nach der negativ gekennzeichneten Seite hin; zumal wenn wir es mit den früheren Immediatbemühungen zu dem Karlsruher Großherzog zusammenhalten. Das unmutig hingeworfene Wort: „Der Kaiser weiß nichts, sonst wäre alles anders." Alles das nicht so, daß er es nicht selber zugäbe. Im Vermächtnis, das er inmitten des Entschlusses, von Wien zu scheiden, niederschreibt, spricht er davon, wie begreiflich schwer gerade er sich in dem dortigen Organismus habe zurechtfinden müssen, der an die jahrzehntelange Freiheit und Willkür Gewöhnte, „fremd, unerfahren, mit einem ungeduldigen, leicht verletzlichen Naturell begabt! Ich hatte viel zu lernen und viel zu vergessen, war des guten Rates bedürftig und leider ohne Neigung, denselben einzuholen oder zu befolgen." Er wußte ja auch nie genau, wo er bereits auf die „Phalanx" der Gegnerschaften stieß, und argwöhnte desto leichter. — Wesentlich war: fest übertragen war ihm, nach den bereitgestellten Mitteln, vorderhand nur das Mittelbild der Decke, der „Titanensturz". Er glaubte als selbstverständlich betrachten zu können, daß er auch die übrigen acht Bilder malen werde, und ging einstweilen, nach Hansens mitbestimmendem Rat, an vier der kleineren, da ihm für die Titanen noch das genügend große Atelier fehlte. Daraufhin verstörte es ihn dann im hohen Grade, gelegentlich auf den Hinweis zu stoßen, daß die Entscheidung über die acht kleineren Bilder noch ausstehe. Ein weiterer Vorgang, welcher alle wachsenden Erregungen schließlich an sich sog, war die Auflage der Steuerbehörde, die einschließlich einer Nachforderung für das Jahr 1875 an 2000 Gulden betrug, mehr als die Hälfte seiner Besoldung. Wenn man sich näher in Feuerbachs ebenso noblen wie optimistischen Umgang mit Finanzverhältnissen hineingelesen hat, worin ihm ja die Mutter das meiste Praktische, aber damit auch das richtige Lernenmüssen abnahm, so darf man vielleicht, ohne arges Unrecht zu wagen, vermuten, daß er irgendwie selber zu diesem ungeheuerlichen Mißverständnis der Behörde zu helfen verstanden haben werde; wir denken da leicht an die großen Aufträge für die Staatsgebäude, deren er anfänglich so sicher war. —

Bei dem Begräbnis Führichs, der am 13. März 1876 gestorben war, erkältete sich Feuerbach, fühlte sich sehr elend und konnte knapp noch, wie er zur Osterferienzeit gewohnt war, nach Heidelberg fahren; dort kam er schwer krank an und hatte eine das Leben bedrohende Lungenentzündung nebst Gelenkrheumatismus durchzumachen. In der Genesung schrieb er das „Vermächtnis", als selbstbiographisch zusammenfassenden Begleittext seines Entschlusses, von Wien fortzugehen, den er im Juni dem Minister v. Stremayr mitteilte. Er begründete ihn durch seine Gesundheit, welche durch die dauernden Aufregungen habe leiden müssen, so daß diese mit zu seiner schweren Erkrankung hätten führen können; und er gibt als Einzelpunkte an: die Steuerangelegenheit nebst den damit verbundenen, doch wohl als formularmäßig anzusehenden Exekutionsbedrohungen, die

Zurücksetzung eines seiner Schüler in Stipendienangelegenheiten, und die Reduktion des Deckenauftrages auf das Mittelbild (wobei er von des Bauleiters Hansens verbürgtem Rat, vorweg die kleineren Bilder zu malen, keinen Gebrauch macht). Wir ersehen nun aus den Dokumenten, wie sowohl der Minister als auch seine Beamten sich die redlichste Mühe geben, zu beschwichtigen und versöhnen, auch klüglich jeden Versuch vermeiden, die Dinge, woran er Anstoß nimmt, nur zu verteidigen oder zu begründen; der Minister sichert persönlich die Komplettierung des Auftrages für die Decke, die gewiß nur als Ganzes behandelt werden dürfe, zu. Es waren da eben finanzielle und verfassungsmäßige Rücksichten zu nehmen, Rücksichten im Tempo, die wiederum auf Feuerbach kaum viel Eindruck machen, wenn überhaupt Glauben finden konnten. Das Abschiedsgesuch wurde in ehrender Weise vorläufig abschlägig beschieden und ein Urlaub bis über den nächsten Winter erteilt. Daß nun Feuerbach keinen Rückzug antrat, froh, daß er etwas ausgerichtet habe, kann uns gerade von ihm nur selbstverständlich sein. Trotzdem auch der Bildhauer Zumbusch ihn sofort sehr dringlich gebeten hatte, Wien nicht zu verlassen, er des feinen Verständnisses des Herausgebers der wichtigen „Zeitschrift für bildende Kunst", Karl v. Lützow in Wien, sicher war, und Eitelberger alle erdenklichen Schritte, namentlich auch bei der Mutter, getan hatte und fortfuhr, ihn möglichst glimpflicher zu stimmen, beharrte Feuerbach auf dem Rücktritt. Es handelt sich eben um psychisches Können und Nichtkönnen, wovon die Erörterung alles einzelnen nur Symptom ist. So wiederholte er im Anfang 1877 das Gesuch, das nun in wiederum seine Tätigkeit anerkennender Weise, unter Fortzahlung des Gehalts bis zum September, angenommen wurde. Ihn verband nun mit Wien noch die Arbeit für die Decke, die sich auch jetzt nach strikter amtlicher Sachlage auf das Mittelbild beschränkte, doch so, daß Feuerbach erhebliche vertrauliche Garantien für die Nebenbilder zu besitzen annehmen konnte.

Durch Professor Hausrath erfahren wir die Gründe, welche ihn im Sommer 1876 auch veranlaßt hatten, die Mutter zum Wegzug von Heidelberg zu bestimmen, „wo sie in hundert Armen lag und eine sie befriedigende gemeinnützige Tätigkeit gefunden hatte". Er fühlte sich und sie verletzt oder herausgefordert durch den badischen Hof, der sich mit seinem guten Recht durch offiziöse Kundgebungen der wieder einmal umgehenden Kaspar-Hauser-Mythen erwehrte und dabei auch gegen den Großvater Feuerbach, den gewichtigsten Anwalt der Legende, Stellung zu nehmen hatte. Vorgänge, woraus der persönlich von Großherzog Friedrich wahrhaft wohlmeinend und gütig behandelte Künstler nur bei schon ins Krankhafte neigender Empfindlichkeit derartige Konsequenzen ziehen konnte.

Diese Kaspar-Hauser-Beschwerden erscheinen auch darum nicht als ein bloßer Vorwand, wenn wir noch etwas Sonstiges anmerken dürfen. Es ist unerträglich, wenn sich jemand aus Gründen der Selbstachtung und individuellen freiheitlichen Veranlagung mit opfermutigem Verzicht aus einer „angesehenen Stellung" gelöst hat und daraus hernach alle Welt, schonend oder allzu teilnahmsvoll, ein dem Betreffenden passiertes Unglück macht. Wir können also direkt aus der Kenntnis seines Wesens vermuten, Feuerbach — der nicht erst damals immer voraussetzt, daß Hinz und Kunz sich über ihn den Kopf zerbrechen — habe auch aus Gründen der Genierlichkeit nach dem Weggang von Wien sowohl Heidelberg wie sein vertrautes Rom aufgegeben. Und wir haben obendrein den bestätigenden Beleg einer Briefstelle an Lucia, vom November 1876, die ihr sein Verbleiben in Venedig begründet: „Wenn ich in Rom wäre, so würde ich von allen Leuten gefragt und jedem Schritt würde nachgespäht werden. Hier kennt mich niemand und werde ich in Ruhe gelassen" usw.

In Venedig, erfahren wir, machte er sich davon, sobald er irgend in seiner Nähe Wiener Dialektklänge vernahm, und das änderte sich bis zu seinem Tode nicht. Psychologisch folgerichtig gelangte er allmählich zu der Autosuggestion, daß man ihn aus Wien vertrieben habe, und daraus dann wiederum zu einem Exilgefühl, ja vielleicht zu Andeutungen nach dort (1879), daß er unter gegebenen Umständen wieder nach Wien übersiedeln würde, nämlich falls wir Eitelbergers Rückäußerung hierüber nicht lediglich auf die rastlose Sorglichkeit der Mutter zurückzuführen haben.

Unmittelbar nach der Krankheit vom Frühling 1876 war er noch zuweilen — denn in derlei abendlichen Instinkten bleibt er doch immer der Süddeutsche — in das „Museum", das Gesellschaftshaus der Heidelberger gekommen, wo es einen jenerzeit florierenden Stammtisch von Professoren und „besseren" Bürgern gab. Still saß er dabei, geradezu dankbar, wenn ein Rücksichtsvoller ihm ins Gespräch half — man kennt ja dies Gefühl, den Einfältigen zu spielen, da wo man über das Eigene mit den Leuten doch nicht reden kann. Wurde er so angeredet, dann flog auch das alte „liebe, freundliche Lächeln" wieder über sein Gesicht. Er war ersichtlich nervös und die Zigarette, obwohl der Hals ihm trocken wie ein Scherben war, zum Wohlbefinden des Moments unentbehrlich.

Derartige kleine bezeichnende Züge können wir uns erschließen über den Mann, der nun mit 47 Jahren wieder ins Unbestimmte hinausgehen wollte, nur daß die Dimensionen seiner Aktiva und Passiva abermals größer geworden waren. Bekannt und berühmt genug in der Kunstwelt und ihren Kreisen war er jetzt, trotz allem und gerade so. Seine Preisforderungen waren schon vorher gewiß nicht niedrige gewesen und seinerzeit hatte selbst Schack sie ihm nicht so schlecht, wie anderen, machen können. Der verbleibende Wiener Auftrag wurde sehr anständig honoriert, wennschon die Summe, als sie ihm zuerst exakt mitgeteilt wurde, nicht mit dem gleichzeitigen Stimmung-Superlativ zusammenfallen konnte und ihn daher nach seiner Meinung wieder „blamierte". Indessen verkauft war und wurde doch nur im grellen Mißverhältnis zu seiner Produktion und deren Bedeutung. Recht bedrückend liest sich, im November 1876, aus den Tagen, da er nun halb unschlüssig in Venedig sitzt, die Übersendung von 100 Lire an Lucia, mit der Bitte um Geduld wegen des Übrigen. Er hatte ja in Rom immer noch das Atelier. Er wollte auch im Oktober 1876, also zunächst nach der Erkrankung und Wiener Beurlaubung, dorthin, kam aber nur bis Bologna, wo er in diesen späteren Lebensjahren der Cäcilie Raffaels eine Art feierlichen und jedesmal tief ergriffenen Kultus widmete; von da kehrte er um und blieb dann tatsächlich dauernd in Venedig. Im September 1877 kam er zwar wirklich nach Rom. Mit einem gewissen Entschluß, um zum mindesten der Stadt nicht anscheinend aus dem Wege zu gehen, sie nicht, wie er der Mutter schreibt, wie ein Dieb in der Nacht verloren zu haben. Das bisherige Atelier gab er auf und hinterließ Lucia den Auftrag, ein großes für das Titanengemälde zu mieten. Schließlich aber richtete er sich in Venedig, wohin er vorläufig zurückkehrte, zwei gesonderte Ateliers ein; bisher hatte er, seit dem Herbst 1876, drei saalartige Zimmer im Palazzo Rezzonico am Canal grande für seine Arbeiten gemietet gehabt. Die letzten beiden Ateliers befanden sich, das große für die Titanen im Palazzo Brusa (Dolfin) und das brieflich öfter erwähnte kleinere Atelier in einem stillen Garten in der Nähe von San Giovanni Evangelista. Er wohnte ständig im Gasthof zur Luna, an die neuen Prokurazien westlich anstoßend, gleich nahe zum Markusplatz wie zur Ausmündung des Canal grande, mit dem Blick vom Zimmer auf den Giardino reale und seitlich auf die Lagune hinaus. Von Rom, der wichtigsten Stätte seines Lebens, hatte , ohne es zu ahnen, am 28. September 1877 für immer Abschied genommen.



Abb. 110. Selbstbildnis. 1878.

An seine wandernden letzten großen Gemälde hatten sich die gewohnten Enttäuschungen geknüpft. Auf die große Münchener Ausstellung von 1876 hatte er das (zweite) „Gastmahl“ und die „Amazonenschlacht“ gesandt, die man vernichtend hoch ins Vestibül hing. Außerdem befanden sich ohne sein Zutun auf der Ausstellung die nach Stuttgart verkaufte zweite „Iphigenie“ und, von einigen Komiteemitgliedern herbeigeschafft, der „Aretino“, sowie aus Münchener Privatbesitz ein Studienkopf aus dem Anfang der sechziger Jahre. Er erhielt die große goldene Medaille, aber — für diesen weit zurückliegenden Studienkopf. Vermutlich Nanna, da verschiedene Studienköpfe nach ihr in Münchener Privatbesitz aufgeführt werden; aber sicher konnte ich es nicht belegen. Begreiflich genug vermochte Feuerbach sowohl hierin wie in der Aufhängung der großen Bilder nur wieder absichtliche Kränkungen zu erblicken.

Für das „Gastmahl“ interessierte sich weiterhin die Berliner Nationalgalerie. Es war von 30 000 Mark, als vielleicht durchsetzbarem Ankaufspreise, die Rede. Feuerbach hatte 40—45 000 Mark gemeint, die Angelegenheit schleppte sich dann hin, endlich bot, um dies sogleich zu erledigen, im Jahre 1879 die Verwaltung 20 000 Mark, und Frau Feuerbach, gequält durch inzwischen aufgenommene Darlehen, wagte es schweren Herzens, abzuschließen. Das fait accompli nahm der Künstler dann unverhofft ruhig von ihr hin. Schließlich doch nach seinem Temperament; auch in der materiellen Beziehung fallen seine Sanguinismen und die Entrüstungen, deren Form sie dann gegebenenfalls annehmen, jeweils vielmehr mit der ersten frohen Eröffnung einer befreienden und dann leicht überschätzten Aussicht zusammen.



Abb. 111. Selbstbildnis. 1878.

Durch die Übersiedlung der Mutter nach Nürnberg — wo sie ihren Verwandten nahe war und eine Villa in der anmutigen, den Wällen westlich vorgelegenen Rosenau bewohnte — rückten nun die Verhältnisse des Künstlers auch in das bayrische Milieu. Die Nürnberger Handelskammer bestellte 1877 ein großes Bild für ihren Sitzungsaal im Justizpalast: Kaiser Ludwig der Bayer erteilt den Nürnberger Kaufherren Privilegien. Also ein Historienbild sehr landläufigen Stils. Aber Auftrag und Vorschuß mußten willkommen sein; auch ist es nun, als wenn sich die Verstimmbarkeit des Künstlers erschöpfend auf die älteren Faktoren festgelegt habe, er hat für Nürnberg auch weiterhin nur überraschend gutartige Worte. Innerlich in ganze Aktion gesetzt und länger beschäftigt, wie seine liebsten oder wichtigsten Bilder, hat ihn dieses halbdekorative große Stück natürlich nicht; es rangiert bei größerem Maßstab mit anderen, die ihn als Thema kalt ließen, entsteht wie sie kurzerhand, wird aber bei alledem wieder gut und mit Sorgfalt ausgeführt. So wird es zum neuen Dokument seit der „Laura in der Kirche“, wie Themata, die von vornherein seine Teilnahme nicht gewinnen können, ihn auch nicht zu seiner eigensten Art kommen lassen; dagegen bei der Ausführung erfreut er sich dann wieder seines Könnens und gibt in diesem Stadium durch seine Hingabe an die Arbeit davon Zeugnis. Oberflächlich betrachtet könnte auch dieses Gemälde als von einem andern komponiert erscheinen; es ist — äußerlich — die Art der beliebten historischen Festzüge jener Jahrzehnte darin. Aber danach entdeckt man das Feuerbachsche alles doch gar wohl, schon insofern in der Komposition, als sie nur Inhalt, nicht Füllsel hat,

und bis in alles Einzelne, voran die edle Art der Frauen. Wie von einem nachwirkenden Schein des köstlichen Heidelberger Nadler-Humors — „die Bäuch, die Bäuch!" — ist der Bäckermeister da hineingesetzt, weil nämlich die Nürnberger Bäcker den Kaiser Ludwig im heißen Schlachtgewühl herausgehauen hatten und davon gewisse Ehrenrechte besaßen. Etwas Rührendes wieder hat das Spruchband mit der Aufschrift: „Handel und Glück", obendrein in historisch höchst unpräziser Spätfraktur.

Das Bild erhielt dann aus dem Jahre 1878 noch einen Bruder, jedoch in beträchtlich kleinerem, mehr entwurfmäßigem und friesartig gestrecktem Langformat: „Kaiser Maximilians Einzug in Nürnberg". Frau Feuerbach hat es später dem Germanischen Museum geschenkt. Ferner liegen von 1878 allein drei der Selbstbildnisse vor. Wiederum steht das in offenbarem Zusammenhang mit dem Zurücktreten sonst interessierenden Modellmaterials; für die — noch zu besprechenden — Deckengemälde besaß er aus Rom und Wien eine ausgiebige Fülle nun zu verwendender Studien. (Daraus Abb. 75—98.) Auch drehen sich seine Gedanken begreiflich dringlich um ihn selbst. Er spricht davon, nach England zu gehen und Porträtmaler der weiblichen Aristokratie zu werden, was ihn in kurzer Zeit finanziell frei machen werde. Der Heiratsgedanke taucht im Briefwechsel mit der Mutter mehr als einmal wieder auf. Nur bei beträchtlichem Reichtum ist derlei jetzt überhaupt denkbar, damit aber treten dann nähere Vorstellungen über Persönlichkeit und Lebensführung hinzu, die die Idee schon wieder abtun; es ist nun einmal so, daß er der aristokratische Zigeuner bleiben wird, der durch entsprechende Verwertung seiner Kunst auch noch ein reicher und unabhängiger werden könnte. Das Bild mit dem Kaiser Maximilian ist schwerlich ohne Gedanken an einschlägige Aufträge lohnender und relativ leicht bewältigter Art entstanden. Inzwischen war aber, was nicht ermutigte, das Kaiser-Ludwig-Bild in Nürnberg recht sang- und klanglos hingenommen worden, was wir aber wenigstens zum Teil auch aus dem Milieu der Bestellung verstehen möchten.

Zeichen persönlichen Interesses für Feuerbach gab der Landesherr, König Ludwig II. Ersterer erhielt auf das Nürnberger Bild hin einen Orden, der ihn als persönliche Genugtuung richtig freute; der in den umgebenden Dingen so kindlich Unschuldige und Einseitige war dann freilich nicht wenig verblüfft, als er in den Blättern auf die Liste von siebzig Zeitgenossen stieß, über die der Orden am gleichen Tage herniedergegangen war. Eben damals, 1878, im Jahre der Attentate auf Kaiser Wilhelm I., erfolgte in München die Verurteilung eines allbekannten Angehörigen der Zentrumspartei zu Gefängnis wegen Majestätsbeleidigung, wobei Piloty die Rolle des amtlichen Hinterbringers an das Ministerium gespielt hatte; das gab viel Gerede und Bewegung gegen ihn, man glaubte, er werde von dem Direktorium der Akademie zurücktreten. Es kam — somit als dritte Auflage dieser Münchener Eventualität — eine amtliche vertrauliche Anfrage an Feuerbach, in den gleichen Tagen, da er den Orden erhielt. Sie wollte ihm nicht recht „in den Kopf", er sah alle die Wiener Vorgänge wieder lebendig werden, dachte an die Ausstellung von 1876; daher spricht er davon, höchstens dann annehmen zu können, wenn einstimmig alle Professoren sich für seine Berufung erklärten. Die Sache endete dadurch im Sande, daß Piloty den Sturm überstand. Doch verblieb von alledem ein für Frau Feuerbach unschwer wieder aufzunehmendes Verhältnis zu dem lebendigen, wenn auch nicht eigentlich künstlerisch-intimen Interesse des Königs für den ihm als ungewöhnlich und heroisch imponierenden Künstler. Auf diese Weise ist, durch Entschluß des Königs, die herrliche Medea angekauft und der Neuen Pinakothek überwiesen worden. Wohltuend mußten in den Schreiben darüber auch schon die Worte des aufrichtig für Feuerbach gesinnten kgl. Geheimsekretärs v. Bürkel berühren: es würde ihm fürs Leben eine freudige Erinnerung und die verdienstvollste Handlung seiner Hofkarriere sein, wenn es ihm gelänge, diesen Ankauf vermittelt zu sehen. Persönlich von sich aus befahl der König, der in der Neuen freien Presse über den „Titanensturz" gelesen hatte, diejenigen Schritte, welche dessen Ausstellung in München nicht ohne bewältigte Wiener Schwierigkeiten herbeiführten. — Nach Feuerbachs Tode bot die Mutter die „Amazonenschlacht" und das „Parisurteil" durch das Kabinett für die Neue Pinakothek an. Der König sah die

Bilder, sie gefielen ihm, auch war der Preis, weil es sich um den ehrenvollen Verbleib in der Pinakothek handelte, weit niedriger gestellt, als der Künstler selber angesetzt hätte — 20 000 Mark —; da liefen leider am selben Tage so riesige Forderungen für den Schloßbau auf der Herreninsel im Chiemsee ein, daß der König in den Vortrag darüber das unmutige Wort hineinwarf: Habt ihr kein Geld für mich, so hab' ich auch keines für euren Feuerbach. So wäre bei einem Haar die mit am meisten besuchte Kunststätte in Deutschland in den Besitz dieser beiden großen Gemälde gelangt.

Feuerbachs ganze Liebe in dieser Zeit gehört dem „Konzert" von 1878 (Abb. 112). Es ist in gewisser Beziehung, obwohl nicht sein letztes Werk, so doch sein Abschiedswort. Die Berliner Nationalgalerie besitzt es durch Schenkung der Mutter, wie ja so viele wichtigste von seinen Bildern in die öffentlichen Sammlungen nur durch Schenkungen von ihr oder von ursprünglichen privaten Besitzern gelangt sind. Das „Parisurteil", von dem soeben die Rede war, hat die Hamburger Kunsthalle durch Schenkung von Herrn Otto Schöffer, und die städtische Kunstsammlung in Nürnberg die „Amazonenschlacht" durch die von Frau Feuerbach. Übrigens hat die letztere, was nicht übergangen werden darf, den Nachlaß des Künstlers nicht ohne weiteres geerbt, sondern ihn erst um beträchtliche pekuniäre Verpflichtungen von den agnatischen Verwandten erworben. — Das „Konzert" ist nicht bloß das letzte, sondern auch eines der schönsten Staffeleibilder des Künstlers, dem die Musik so vieles war. Am einfachsten Beispiel zeigt es wieder, wie Feuerbach die realen Ausgänge, in diesem Falle das häufige Anhören einer in einer kleinen venezianischen Wirtschaft konzertierenden Kapelle, zum edelsten typischen Ausdruck verinnerlichter Hingabe an eine reine Vorstellungswelt erhebt. Oder, wie immer die harmonische Einzelheit — z. B. die absolut italienische Haltung der Frau mit der Mandoline — in solcher Tatsächlichkeit wurzelt und dies grundlegende Natürliche auch bei der Umdeutung in herrliche Gewänder und der Einordnung der Gruppe in eine historische venezianische Architektur unverkürzt bleibt. Modelle hat Feuerbach für das Bild überhaupt nicht benutzt. Ein jähes Ereignis fällt zu trauriger Teilnahme mitten in diese Fertigstellung hinein: bei einem späten Abendausflug, den sie machte, wurde die ganze kleine Banda von einem Dampfer überfahren und ertrank. Und wie das letzte Testament des Künstlers von seinem eigensten intimen Innenleben steht auch hier wieder das Gemälde dieses Konzerts neben dem gleichzeitig zur Vollendung gelangenden Titanensturz: also, wie es so oft aufzuzählen war, ein im tiefen Sinne heiteres und lyrisches Werk als eine gemußte Ergänzung neben der Arbeit an mächtiger dramatischer Gestaltung.

Bis an Feuerbachs Tod ist amtlich die Bestimmung über die acht Nebenbilder der Decke offen geblieben. Oder, richtiger, der Minister hatte ihm aus finanziellen Gründen so gut wie endgültig ihretwegen abgeschrieben; nur noch grobe Schwerhörigkeit hätte diesen, im übrigen durch eingehende Ausführlichkeit höflichen Brief anders auslegen können. Der Titanensturz (Abb. 99), in Venedig 1879 vollendet, wurde abgeliefert; für die vier kleineren Bilder, die er schon seit 1875 dastehen hatte (vergl. oben S. 150), mußte Feuerbach an anderweitige Verwendung denken.

Eben jetzt, 1879, war Makart in Feuerbachs Wiener Stelle eingerückt und eroberte in diesem Jahre ganz Österreich durch seinen Entwurf des glänzenden Festzuges zur silbernen Hochzeit des Kaiserpaares. Gerade in diese Stimmungswogen in Wien kam der Titanensturz hinein. Um gänzlich zu mißfallen, zumal er noch nicht richtig an dem Platz, für den er bestimmt war, gesehen werden konnte, wo er erst 1892 angebracht wurde. Unter dem Eindruck von Feuerbachs Hinscheiden und der Größe, in der der Davongegangene nunmehr unbestritten dastand, wurden die vier kleineren Deckengemälde, die die letzten Verstimmungsanlässe und Verlegenheiten des Lebenden gebildet hatten, dem Toten alsbald abgekauft und für die Akademie erworben. Die vier dann noch ausstehenden Gegenstücke zu malen, lehnte der vorhin genannte Hynais, der sich inzwischen in Paris weiter gebildet hatte, aus Bescheidenheit vor dem Zusammenauftreten mit seinem einstigen Lehrer ab. So übernahmen es andere, von denen Tenschert, ebenfalls ein früherer Schüler, die Entwürfe Feuerbachs für Eros und Okeanos ge-

nugsam verkleinlichte, während Griepenkerl seine Themata als eigene zu erfinden hatte. — Der von Feuerbach 1874 gemachte Öl-Entwurf zum Titanensturz befindet sich durch das diesem Werke so lebendige Interesse des Königs Ludwigs II. als dessen Schenkung in der Neuen Pinakothek (Abb. 74).

Zu diesen fünf Wiener Gemälden Feuerbachs (Abb. 78, 80, 81, 83, 99) ist nun vor allen Dingen zu sagen, daß sie von Rechts wegen nur da gesehen werden sollten, wohin sie gedacht waren. Erstlich schon überhaupt als von unten zu sehende Decke, wodurch, man braucht es kaum zu sagen, die Figuren erst so stehen, wie sie sollen. Und zweitens in der Entfernung vom Auge, die sie dort durch die Höhe des mächtigen Raumes haben. Dann nur wird alles aus treffsicherem Gefühl Gewollte klar und der Eindruck in uns überzeugend: daß noch kein Erlahmen in ihm war, als er starb, daß wir viel eher vor abermaligem Neuwerden stehen, und daß das Werk von 1879 vor dem von 1875, den Nebenbildern, rangiert. Die Linse des photographischen Objektivs dagegen, schärfer und addierender als die Netzhaut, zieht diese Werke allzu nahe in die Augen, sowie (im Hindurchgang durch die Platte und deren Belichtung) in ein übertragenes anderes Licht, als sie dort haben, wo vollends die vier Nebenbilder sich in einer Art Helldunkel der Beleuchtung befinden. Es beruht auf vorgenommenen Proben, wenn unsere Abbildung 99 den Titanensturz nicht in größerem Format gibt. An ihrem eigensten Orte wird namentlich die am meisten in den Schatten gerückte Gestalt der blonden Venus (Abb. 83), mit dem rostroten Gewand unter sich, dem kühlen Wasser, den Rosen, eine ganz andere als in der Photographie. Auch das Überreife dieser Verkörperung der ewigen Schönheit wird beträchtlich gemildert, für das es überdies noch Erklärungen durch das Auftreten dieser Venus im Kreise der hier dargestellten Schöpfungsmythen, sowie andere, unbewußt-subjektive des echten naiven Künstlers gibt. Was sonst als beginnendes Nachlassen oder gleichgültigeres Ermatten erscheinen könnte, findet dann seine wohlbedachte Motivierung, das scheinbar leichter Begnügte wird Plastik und Größe, und wir brauchen uns nicht mehr um das Verständnis zu mühen, wie und warum der Künstler in der gleichen Zeit seine allermächtigsten Zeichnungen von wahrhaft rembrandtischer Energie (man betrachte namentlich Abb. 76) und andererseits Gemälde hätte entstehen lassen können, die seiner größten nicht würdig wären. Jegliche Einzelheiten sollen darum nicht ebenso bewundert oder verteidigt werden. So schon die Gestaltung des Uranos nicht, wo uns wohl die Gründe der Komposition durch den Gesamtvergleich klar werden, aber das durch den Verstand erkannte nicht hinreicht, daß auch das Gefühl sich durch dieses Schweben befriedigt. Die schönste von den drei Einzelfiguren bleibt die machtvolle Gaea, deren Gewand sich im Original auch eher mit dem Nackten versöhnt. Alle vier Nebenbilder sind um ein leises Maß gedämpfter im Ton als das Hauptbild, zugunsten seines vollkommenen Herrschens, gehalten. So sind auch die Gewänder in dem Prometheusbilde gutenteils tieftönige, dunkelblau und dunkelviolett, von da aus schreitet die Farbe zu dem feuerbachisch vertrauten tiefblauen Meere der Ferne und dem des lichtgrünen Vorderstrandes nebst den übrigen kräftig lichteren Tönen hinüber. Daß Einzelheiten weniger eine künstlerische Notwendigkeit als Rücksicht auf wohlbekannte Erfahrungen waren, sagt uns eine Briefstelle an die Mutter, er hebe die Nacktheit hier und da noch durch Zutaten auf. Diese Nachträglichkeiten sind, wie wir sehen, zum Teil nur erst angelegt, noch nicht fertig gemacht worden (Abb. 78).

Es ist ja nicht möglich, bei dem Titanensturz nicht an Rubens zu denken. Namentlich, wenn wir das Feuerbachsche Werk wieder in der Photographie vor uns hinhalten. Da kann allerdings nur die überlegene Souveränität eindrücklich werden, aus der in diesem Rubensschen jüngsten Gericht die Kette der Leiber ineinander gehängt ist und strudelnd zur Hölle fährt. Aber wir müssen von diesem Vergleich zurücktreten. Erstlich aus der ganz verschiedenen spezifischen Verteilung des gegebenen Reichtums und des vergeistigenden Anteils in den beiden Meistern, und dann dem Gegenstande nach. Für Feuerbach handelte es sich um kein Bild, das aus den Altarwerken herkam, sondern um einen zu Häupten schwebenden Plafond, und handelte es sich um einen so gänzlich anderen Bildgedanken, wozu er die ersten Impulse erhoben und ins rein Objektive gewandelt



Abb. 112. Konzert, auch als Quartett bezeichnet. 1878. Berliner Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 155.)

hatte: den Sieg der Kultur über die ungestümen Naturgewalten. Die Durchführung dieses geschichtsphilosophischen Mythosgedankens ist dann jedoch eine durchaus und vor allen Dingen malerische, und zum mindesten in dieser Beziehung ist sie eine vollendete. Man wird auch finden müssen, daß die gebotene Änderung aus dem gestreckten Rechteck des frühen Entwurfs (Abb. 74) in das breite Oval des späteren Bildes in einer ganz sicheren Weise und, im Verhältnis zu den Gefahren solcher Operation, mit genialer Leichtigkeit vollzogen ist, so daß sie nur wieder einen kompositionellen Gewinn bezeichnet. Der koloristische Charakter des riesigen Gemäldes ist eine frische, fast scharfe, aber im großen Effekt rein wohltuende Helle, da es die Decke nicht zu beschweren scheinen und deshalb nicht die Feuerbach oft vorgeworfenen satteren oder matteren Töne seiner Staffelbilder haben durfte; innerhalb dieser Helligkeit im Ganzen bildet das breit durch die Komposition flutende Licht einen mächtigen Winkel oder gewissermaßen einen uns packenden Schraubengang. Eine drohende Stimmung ist in der Luft mit den zerrissenen Wolken, doch anders als in der Medea: befreiender, jagender Sturm. Von dem Gotte und Lichtträger mit dem golddurchflimmerten rötlichen Gewande geht jener gewaltige Schein über das Bild aus, um breiter, flutender erst über den von gelben und weißen Gewandfarben umgebenen stürzenden Titanenleibern zu werden. Beruhigter leuchtet es dann um die mittlere weibliche Gruppe mit den brokatenen, dunkelvioletten, hellblauen und dazwischen stehenden Gewändern. Nicht so gut, wie in der Wirklichkeit des Gemäldes, können uns diese Farben auch in der Reproduktion etwa mit der vom Rücken her gesehenen Gestalt versöhnen, in der wir dann — in der Photographie — allzu breitflächig das Modell im Frauenhemd aus der Zeichnung Abb. 91 erblicken. Inmitten einer kleinen Welt für sich von Rosen und Amoretten schließt endlich der schimmernde Venusleib rechts unten die Lichtkomposition ab, auch im Gedanken, durch das ein werdendes Zeitalter verkündende Friedensymbol, welches die Göttin der Schönheit emporhebt.

* * *

Am 12. September 1879 war Feuerbachs fünfzigster Geburtstag. Es konnte, obwohl er ihn bei der Mutter beging, das zufriedene Jubiläum des guten Bürgers nicht sein für den alleinstehenden Mann, der sich bis vor kurzem so gerne an seine innere Jugend gehalten hatte und an das mit allen Möglichkeiten noch vor ihm liegende Leben. Aber er brachte ihm die Huldigung einer Anzahl von Münchener Künstlern, unter denen wieder der treue Allgeyer war, und damit doch eine herzliche Genugtuung; wie immer eine Stimmung schon mit einem Entschluß verwechselnd, spricht er davon, nach München zu ziehen. Die Frage eines dauernden Domizils mit der Mutter zusammen war schon früher erörtert worden und neuerdings wieder lebhafter; früher war u. a. an Audorf am Inn, wo er 1870 in der Sommerfrische sich wohl fühlte, gedacht worden, 1877 an den ihm um 10000 Lire angetragenen Ankauf von Kloster, Park und Weinberg auf der reizvollen Insel im Lago d'Iseo bei Brescia. — Für den Winter 1879 auf 1880 hatte er ein gemäßigteres Arbeitsprogramm, wie er schreibt, aber doch bei reichen Planungen für die künftigen Jahre. Die Gedanken, mit denen er sich trug, waren, wieder mit der lieblicheren Begleitung durch ein Kinderparadies, höchster monumentaler Art, ein Jüngstes Gericht, eine Sintflut und eine große Passion des Heilands.

Nach Venedig zurückgekehrt, fühlte er sich, wie auch sonst während dieses Jahres 1879, wenig wohl, sah auch sehr gealtert aus. Hausrath berichtet, daß schon bei Gelegenheit der Krankheit von 1876 der Arzt Anzeichen von Verkalkung der Luftröhre wahrzunehmen glaubte. Seine Stimmung erscheint in den letzten Monaten als eine resigniert ruhige oder nach Ruhe begehrende, die ihre Leiden untergearbeitet hat und sich bei sich selber zufrieden geben kann. Nur daß ihn die besondere Gedankenberührung mit Wien von einer andauernden „lächerlichen Verfolgung" sprechen läßt, was wir speziell in solchen Wendungen nur mit zurückhaltendem herzlichem Anteilnehmen hören können. Am 16. Dezember erwähnt er, er habe geschwollene Beine gehabt, am 21.: er sei doch immer noch ein ganz gesunder Mensch, der nur vorsichtig zu sein brauche. Sonst sprechen diese seine letzten beiden Briefe gewohnterweise von der momentanen Lage seiner Arbeiten

und drehen sich mit ihren Ausblicken, ihrer Zärtlichkeit um die Mutter. Sie soll sich nicht sorgen, „einstweilen steht wieder ein großes Kapital da in meinem Atelier"; ihre Sorge müßte dann wieder ihn aufregen, „denn ich kann nicht leugnen, daß ich im Gemüte recht angegriffen bin". Vom 30. Dezember datiert erhielt er seinerseits den letzten Brief der Mutter. Ein gutes, tröstliches und edles Sprechen vom alten und vom neuen Jahr, auch mit Erwähnungen seiner in Aussicht stehenden Rückkehr nach Nürnberg, „das ist mein Trost von einem halben Jahre zum andern, bis es endlich zu einer wirklichen Heimat kommt". Der Brief, den er am 1. Januar 1880 empfangen haben wird, blieb zur Beantwortung in seiner Schreibmappe liegen. Seit diesem Neujahrstage hielt er sich im Zimmer, da er sich unwohl, erkältet fühlte. Am 4. Januar, meinte er tags zuvor, würde er wieder ausgehen können. An diesem 4. fand das Personal des Gasthofs ihn um neun Uhr noch schlafen, auch um zehn Uhr, mit veränderter Lage, um halb elf Uhr hörte man ihn husten, um Mittag fand der Sohn des Gasthofbesitzers ihn tot. Durch eine plötzliche Lähmung des Herzens, wie die Untersuchung des rasch geholten Arztes und weiterhin die Sektion ergab.

Die Mutter verfügte auf die jähe Depesche hin die Überführung nach Nürnberg. Vorher ging am 8. Januar eine Leichenfeier in der protestantischen Kirche, unter großer Beteiligung der venezianischen und dortigen fremden Künstler und anderer gebildeter Kreise, deren Wunsche damit durch den alle diese traurigen Dinge ordnenden Bankier Feuerbachs in Venedig, Reitmeyer, entgegengekommen wurde. Mit seinen Kränzen trat der Sarg in der Abenddämmerung des Tages die Reise über den Brenner an und wurde am 12. Januar zu Nürnberg in die Erde gesenkt, auf dem Johanniskirchhof, wo auch die Dürer, Pirkheimer, Jamnitzer, Veit Stoß ruhen. Unter pietätvollen Veranstaltungen Nürnbergs und dem Zuströmen der Tausende, die hierdurch erfahren hatten, daß ein großer Künstler gestorben sei; im leuchtenden Sonnenschein derselben frühlingshaften Tage, von denen der letzte Brief der treuen Mutter ihm erzählt hatte.

Nun, da er tot war, begann das gutsinnige und freiwillig steigernde Anteilnehmen an einer Tragik seines Lebens, und in der Berliner Veranstaltung einer Feuerbach-Ausstellung im Frühling 1880 hatte der Tote seinen ersten unverleideten und großen Erfolg. So nahm man auch das Vermächtnis, wie es zuerst 1882 erschien, ganz überwiegend mit liebevollem Gedenken in die Hand, anders wohl, als man es von dem Lebenden aufgenommen hätte, und las es in redlichem und trauerndem Bemühen, ihn und sein Lebenswerk zusammengehörig zu verstehen.

Wir haben eine Würdigung der Bedeutung Feuerbachs an den Anfang dieser Monographie gestellt und danach viel von dem Menschen gesprochen. Es wäre auch dann unerläßlich gewesen, wenn nicht man nur so in diesen künstlerischen Entwicklungsgang tiefer eindringen würde. Wie er noch durch sein Sterben es verstanden hat, ein falsches Gerede der Deutschen aufzubringen, nämlich eines verbitterten Nichtmehrmittuns, so hatte der Einsame es auch sonst so vielmals leicht und plausibel gemacht, ihn zu verkennen und falsch zu beurteilen. Er war einer von denen, die mit dem Leben, soweit es mit den Erfahrungen und Kunstgriffen der Klugen erfolgreich gesteuert werden will, nie zurechtkommen, und wenn man will, darf man ja sagen, er sei jeweils selber schuld gewesen, weil er einseitig und hastig urteilte, plante, handelte oder sich zurückzog, weil er nie für den Moment des praktischen Verständnisses und zweckmäßigen Tuns die nüchterne Bedachtsamkeit aufbrachte. Aber er war doch eben aus denselben Gründen und inneren Möglichkeiten ein „schlechter Musikant" des Lebens, woraus er ein so adliger und starker Künstler war: aus der Eigenwilligkeit, Leidenschaft, Geradlinigkeit und Isolierung seiner Phantasie, wie aus seiner Gesinnung zum reinen Hohen und Schönen. Es wird solche geben, denen er auch so, obwohl sie dies zugestehen, nicht näher rückt, ähnlich wie es mit anderen schöpferischen, in Teilen ihres Wesens verwandten Naturen, etwa Hebbel, der Fall ist. Und folgerichtig mag dasselbe mit seinen Werken für viele Gebildete der Fall bleiben: daß sie die Größe ihrer Art zugeben und sich doch persönlich nicht näher durch sie berührt fühlen. Das sind natürliche Dinge, schon weil so gut wie alle diese Werke gar nicht darauf angelegt sind, zu unterhalten, sich an die Gedanken zu wenden, was

wieder etwas ganz anderes ist, als das innere Wesen der Kunst, und was Tausende von Bildern, Zeichnungen usw. vermögen, auch wenn wir wissen, daß sie gar keine Kunstwerke sind. Sondern weil alle die Werke, die für ihn beweisend sind, nichts sind als unmittelbare künstlerische Eigensprache der Poesie, in edlem Stil zum Ausdruck gebrachte anschauende und seelische Empfindungen, die allein dadurch „verstanden" werden, daß ohne Willensakt und Fragestellung eine in uns vorhandene Empfindung wie eine berührte Saite sich genau so klar und lebhaft, als es eben ihr selber entspricht, in Mitschwingung versetzt.

Um zu dem Menschen zurückzukehren: so oft er es auch in mittleren Jahren versichert, richtig heiter, ruhig, glücklich war er doch eigentlich nie. Denn man versichert derlei überhaupt nur, weil man schon darauf horcht, den kommenden und gehenden Besuch so dankbar und aufmerksam behandelt. Heiter, ruhig und glücklich werden die Werke, die die Ergebnisse und Urkunden dieses Verlangens, seiner errungenen künstlerischen Erfüllung sind: die geklärten Idyllen und Lyrismen, die ihm nicht das Höchste waren, die ihn, wenn sie alles sein sollten, wie in der Schackzeit, ermüdeten, aber die ihm eine geleitende Notwendigkeit waren, von der in Venedig entstandenen „Poesie" mit der Geige bis zu dem wiederum in Venedig abschließenden „Konzert". Er hat, vom Ganzen betrachtet, immer gemußt, und zwar rastlos, äußerlich und innerlich, immer weiter, immer höher, aus Ehrgeiz, aus siegender Überwindung von Anfeindung, Bitterkeit, Sorge und Not. Aber tiefer gesehen, zuletzt doch immer nach einem Verantwortungsgefühl, das alles Persönliche hinter sich läßt. Auch dies alles bewußt. Das Wort seiner Jugend: Espérance! ist so früh verstummt. Nach fünfzig Jahren werden seine Bilder Zungen bekommen und sagen, wer er gewesen sei und was er gewollt, das ist der Stern und der Trost und die Gewißheit des Mannes gewesen.

Seitdem hat sich das angeschickt zu erfüllen, seit seinem Tode, der in dieser Beziehung hilfreich plötzlich und eindrucksvoll kam und die persönlichen Widerstände gegen ihn ausschaltete, um sie durch ein, wenn auch zunächst nicht überall wertvolles Sentiment für ihn zu ersetzen. Der fünfzig Jahre hat es also nicht bedurft. Die Gewißheit aber, so zu sprechen, das Anrecht dieser künftigen geschichtlichen Dauer, hat Feuerbach redlich und hart erkämpft durch die heilige Pflichterfüllung seiner Arbeit an sich und aus sich her, durch die Beharrlichkeit und Sieghaftigkeit seiner Selbstachtung. Und schwer genug hat er sie mit dem Glück seines Erdenwandels bezahlt. Aber ohne die Qualen, Verzichte und Entbehrungen, das rastlose Weitergetriebenwerden, die in diesem Leben sind, wäre er nicht geworden, der er war, mag er selber immerhin anderer Meinung gewesen sein. Nämlich weil er auch als Künstler kein Patenkind einer leicht verschwendenden Fee war, weil er, wir dürfen es ohne Verkleinerung der schön verliehenen Mitgift sagen, auch den Weg auf seine Höhen nicht wie im Traume gewandelt ist. Oder, anders gesagt, weil er keineswegs der genial zusammenfassende Vollender innerhalb einer großen künstlerischen Zeit sein durfte, der bloß sich selbst zu erfüllen brauchte.

Aus dem Zwang seines Lebens, den er unablässig und ungebeugt in den Zwang des Künstlers umzusetzen groß genug gewesen ist, hat er, hinweg und empor von einem allgemeinen Tiefstand der empfindend ästhetischen Kultur, jenen ganz persönlichen Weg zu Gipfeln, die wir danach zu messen haben, beschritten, hat ihn in dornenvollstem Aufringen erschlossen, unbeirrt von falschen Wegzeichen oder Zurufen aus den Nebeln unter sich, und uns nun die Spur hinterlassen. Das sind die Versöhnungen, das Verdienst und der Ruhm, die in dem Schicksal, dem Vollbringen, dem Weiterdeuten Anselm Feuerbachs sind.

MiOU

Verzeichnis der Abbildungen.

3 9015 01406 03